

АЛЕКСАНДР  
СУМАРКОВ

---

ОДЫ  
ТОРИЖСКИЕ

---

ЕЛСКИЕ  
ЛЮБОВНЫЕ

---

АЛЕКСАНДР СУМАРКОВ

---

ОДЫ ТОРИЖСКИЕ  
ЕЛСКИЕ ЛЮБОВНЫЕ

V. 1888



ИЗДАНИЕ С ПЕРВОЙ ПЕЧАТЮ  
ИЗДАНИЕ 1888 ГОДА

---

ПРИНТАРНО

Александр Сумароков

ОДЫ ТОРЖЕСТВЕННЫЕ  
ЕЛЕГИИ ЛЮБОВНЫЕ



*Издание подготовил Роналд Броун*



ОГИ  
МОСКВА  
2009

## Содержание

От составителя ..... 11

### «Оды торжественные» и «Елегии любовные» РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ

Вводные замечания ..... 17

#### Оды

*Текст\* Ред. Комент.*

I. Ода на Государя Императора Петра Великого .....	3	21	277
II. Ода Ея Императорскому Величеству в день Ея... рождения... 1755 года... Декабря 18 дня .....	7	33	286
III. Ода («Великая Императрица...») .....	12	40	289
IV. Ода («Ищи избранных слов союза...») ...	14	45	291
V. Ода («Не брег ли вижу Илиона...») .....	18	51	293
VI. Ода на Погребение... Елисаветы Петровны... .....	20	54	295
VII. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Возшествия Ея на... Престол Июня 28 Дня 1762 Года .....	25	60	297

---

\* В графе «Текст» подразделов «Оды» и «Елегии» данного раздела указываются страницы соответствующих репринтных сборников.

VIII. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1762 года . . . . .	30	70	304
IX. Ода... Екатерине Алексеевне... на 1763 год Января 1 дня . . . . .	33	74	306
X. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Коронования Ея Сентября 22 дня 1763 года . . . . .	37	84	309
XI. Дифирамв... Екатерине Алексеевне... на день тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1763 года . . . . .	41	90	311
XII. Ода... Екатерине Алексеевне... на 1764 Год Января 1 дня . . . . .	43	94	314
XIII. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Рождения Ея Апреля 21 дня 1764 года . . . . .	45	99	317
XIV. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Коронования Ея Сентября 22 дня 1766 года . . . . .	49	105	318
XV. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1766 года . . . . .	53	110	321
XVI. Ода... Екатерине Алексеевне... на 1767 Год Января 1 дня . . . . .	57	116	322
XVII. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Рождения Ея Апреля 21 дня 1767 года . . . . .	60	120	324
XVIII. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Рождения Ея Апреля 21 дня 1768 года . . . . .	65	127	328
XIX. Ода... Екатерине Алексеевне... на День Возшествия Ея На... Престол Июня 28 дня 1768 года . . . . .	69	133	331

XX.	<Ода... Екатерине Алексеевне... на День Тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1768 года> . . . . .	73	138	333
XXI.	Ода... Екатерине Алексеевне... на Взятие Хотина и на Покорение Молдавии . . . . .	75	142	334
XXII.	Ода... Екатерине Алексеевне... на День Тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1769 года . . . . .	80	147	337
XXIII.	Ода... Екатерине Алексеевне... на День Коронования Ея Сентября 22 дня 1770 года . . . . .	82	151	340
XXIV.	Ода... Великому Князю Павлу Петровичу... в день Его Тезоименитства Июня 29 числа 1771 года . . . . .	85	156	344
XXV.	Ода... Екатерине Алексеевне... на день возшествия Ея на ... Престол Июня 28 дня 1772 года . . . . .	90	162	346
XXVI.	Ода... Великой Княгине Наталии Алексеевне . . . . .	94	167	349
XXVII.	Ода... Екатерине Алексеевне... на первый день 1774 года . . . . .	95	173	351
XXVIII.	Ода Его Императорскому Высочеству... Павлу Петровичу... на первый день 1774 года . . . . .	97	178	353
XXIX.	Ода Ея Императорскому Высочеству... Наталии Алексеевне... на первый день 1774 года . . . . .	100	182	354
XXX.	Ода... Екатерине Алексеевне на Заключение Мира с Портою Отоманскою . . . . .	103	186	356

## Элегии

Текст Ред. Комментар.

I. «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...» . . . . .	3	193	362
II. «Другим печальный стих рождает стихотворство...» . . . . .	5	197	363
III. «Чево ты мне еще зло время не наслало!» . . . . .	7	201	363
IV. «На долго разлучен с тобою дарагая...» . . . . .	8	203	363
V. «Лишась, дражайшая, мне, взора твоево...» . . . . .	9	207	364
VII. «Уже ушли от нас играние и смехи...» . . .	11	210	364
VIII. «Терпи моя душа, терпи различны муки...» . . . . .	12	212	365
X. «Престанешь ли моей докукой услаждаться?...» . . . . .	14	213	365
XI. «Ты только для тово любовь уничтожаешь...» . . . . .	15	214	365
XII. «Все радости мои уходят от меня...» . . . . .	16	218	365
XIV. Станс («Сам себя я ненавижу...») . . . . .	19	219	366

Дополнения  
СТИХОТВОРЕНИЯ,  
НЕ ВОШЕДШИЕ В СБОРНИКИ

## Оды

Текст Комментар.

[Н-I и Н-II]. Ея Императорскому Величеству... Анне Иоанновне... Поздравительныя Оды в Первый День Новаго Года 1740... . . . . .	225	369
---	-----	-----

Текст Комментар.

[Н-III]. Ода... Елисавете Петровне... в 25 день Ноября 174<3>... ..	232	372
[Н-IV]. Ода... Петру Феодоровичу... в день Возшествия Его на... Престол Декабря 25 дня 1761 .....	239	375
[Н-V]. Ода («К тебе Москва к тебе взову!...») .....	245	377
[Н-VI]. Ода Григорию Александровичу Потемкину. 1774 .....	249	378
[Н-VII]. Ода... Екатерине Алексеевне... на Торжество Мира с Портою Отоманскою 1775 года июля <10> дня .....	252	381

## Элегии

Текст Комментар.

[Н-I]. «Я чаял, что свои я узы разрешил...» .....	257	383
[Н-II]. «Смущайся томный дух<,> настали грусти люты...» .....	258	383

## КОММЕНТАРИИ

<i>Вводные замечания</i> .....	261
<i>Словарь основных имен и понятий</i> .....	262
Оды .....	275
Элегии .....	359
Стихотворения, не вошедшие в сборники .....	367

СТАТЬИ

Роналд Броун. «Оды торжественные» и «Елегии любовные»: история создания, композиция сборников . . . . .	387
Маркус Левитт. «Елегии любовные» и «Оды торжественные» Сумарокова сквозь призму истории поэтического сборника . . . . .	469
Кирилл Осповат. Эстетика Сумарокова: к социальным измерениям литературной рефлексии . . . . .	498
Виктор Живов. Язык и стиль А. П. Сумарокова . . . . .	553
Михаил Гаспаров. Стихосложение од Сумарокова . . . . .	615
Александр Каменский. «Оды торжественные» глазами историка . . . . .	639
<i>Литература</i> . . . . .	663

Роналд Вроон

«ОДЫ ТОРЖЕСТВЕННЫЕ»  
И «ЕЛЕГИИ ЛЮБОВНЫЕ»:  
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ,  
КОМПОЗИЦИЯ СБОРНИКОВ<sup>1</sup>

I

**К**о времени литературного дебюта Сумарокова-одописца в январе 1740 г. комплиментарное стихотворство, которому на русской почве предстояла еще долгая эволюция, тем не менее обладало уже вполне сформировавшейся традицией (см. Живов 1996: 245–246). В творчестве ее родоначальников — первых русских придворных поэтов Симеона Полоцкого, Кариона Истомина и Сильвестра Медведева — стихотворный панегирик приобрел характер своего рода «стихотворения на случай». Так, поводом для создания «Благоприветствия» Симеона послужило рождение наследника престола, его «Стиси на Рождество Христово» написаны в честь соответствующего церковного праздника, а ода Медведева «Приветство брачное» посвящена бракосочетанию царя Федора Алексеевича. Это свойство панегирического жанра было тесным образом связано с его функцией —

---

<sup>1</sup> Первоначальный вариант статьи см.: Vroon 1995–1996 и 2000. Пользуюсь случаем выразить свою признательность Н. И. Крайневой и А. В. Гиппиусу за помощь в работе с редкими изданиями, а также И. Клейну, А. Л. Осповату и В. М. Живову за их советы и соображения, высказанные на ранних стадиях написания этой статьи. С благодарностью вспоминаю и беседы с М. Л. Гаспаровым.

В ссылках на тексты торжественных од и любовных элегий Сумарокова указываются только номера страниц, набранные курсивом или прямым шрифтом: в первом случае они отсылают к сборникам 1774 г., во втором случае — к разделам «Редакции и варианты» и «Стихотворения, не вошедшие в сборники».

© Р. Вроон, 2009.

«похвальные стихи» предназначались для устного исполнения в присутствии адресата (монарха или вельможи) и мыслились как часть придворного праздничного ритуала (см. Панченко 1973: 216–219). Исполнять их мог сам поэт или специально обученные «отроки»-декламаторы<sup>2</sup>.

Ограничения, накладываемые на панегирическую поэзию традицией устного исполнения, сохранялись до начала XVIII в. Однако еще до возникновения гражданского книгопечатания при Петре I русские панегиристы преодолевали их за счет создания рукописных «книжиц», представлявших собой, по словам И. Еремина, «зрелище в буквальном смысле слова: стихи можно было не только читать, но и рассматривать, как рассматривают здание или картину» (Еремин 1948: 126). Новые формы бытования стихотворной продукции открывали перед ее авторами широкие возможности, позволяя, в частности, заметно увеличивать средний объем стихотворений, а также в пределах одного панегирика чередовать традиционные похвалы с замаскированными наставлениями (прием, немислимый в придворной церемонии).

Примером реализации этих тенденций может служить многочастная «Гусль доброгласная...» Симеона Полоцкого (1676), посвященная коронации Федора Алексеевича. Завершающая ее своеобразная поэтическая декларация демонстрирует изменение жанровых функций стихотворного панегирика:

Желах сим гуслем печатаным быти,  
да бы им царску славу возгласити  
По всей России и где суть словяне,  
в чюждых далече странах христиане.  
Да в книгах идет слава во вся страны  
царя пресветла, иже Богом данны.  
И род российский да ся прославляет,  
что стихотворцы свойственны питаает.

---

<sup>2</sup> О происхождении данного обычая см.: Резанов 1913.

Ничто бо таку славу расширяет,  
яко же печать, та бо разношает  
Везде и веком являет будущим  
во книгах многих и заморем сущим.  
<...> Россия славу расширяет  
Не мечем токмо, но и скоротечным  
типом, чрез книги сущим многовечным.  
(Симеон 1953: 158–159)

Здесь впервые объектом поэтической рефлексии становятся не только придворные торжества, но и более универсальные «материи», с ними напрямую не связанные. Так, существеннейшую роль приобретает абстрактно понимаемая «царска слава» (сопряженная в сознании панегириста со славой всего «рода российского»), и собственно церемония коронации начинает осознаваться как ее символическое воплощение. Важное место в процитированном отрывке занимают авторские размышления о роли художественного слова. Сам факт публикации панегирика, по мысли Симеона, поставит Россию в ряд просвещенных держав, поощряющих своих поэтов. Как видим, Симеон приписывает «Гусли доброголасной» некое универсальное значение, мотивируя это не только «высокой» государственной тематикой своего стихотворения, но и его литературным (внецеремониальным) статусом.

Характерное для второй половины XVII в. неосознанное противоречие между имманентными тенденциями развития русского поэтического панегирика и удерживавшимися за ним церемониальными функциями в XVIII в. разрешилось именно тем способом, который предсказывал Симеон. Панегирики Феофана Прокоповича, а затем хвалебные стихи и торжественные оды В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова, исполнявшиеся иногда перед придворной аудиторией, могли изначально предназначаться для публикации. В то же время обычай устного исполнения од постепенно

вытесняется эквивалентным ему ритуалом подношения их адресату<sup>3</sup> — подавляющее большинство похвальных од XVIII в. издавались в виде отдельных брошюр, сохраняя при этом привычный статус «стихотворения на случай», так как они вручались или распространялись во время торжественных церемоний.

Дальнейшее развитие книгопечатания и зарождающаяся традиция издания поэтических сборников во второй трети XVIII в. неизбежно привели к изменению статуса торжественной оды. Помещенная среди других стихотворений похвальная ода включалась в определенный литературный контекст и утрачивала тем самым свою изначальную церемониальную функцию; в составе поэтической книги она скорее демонстрировала талант автора, нежели достоинства адресата (ср. Погосян 1997: 84: «ода из „челобитной“ превращалась в литературное произведение»). Подобную трансформацию можно легко проследить на примере стихотворений Третьяковского, опубликованных в виде приложения к его переводу романа П. Тальмана «Езда в остров Любви» под общим заглавием «Стихи на разные случаи». В их число вошли несколько панегирических стихотворений, в частности «Песнь. Сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию коронации Ея Величества Государыни Императрицы Анны Иоанновны Самодержицы Всероссийския...»,

---

<sup>3</sup> Это проявляется уже в заглавиях многих панегириков XVIII в. См. заголовки в брошюре Третьяковского 1732 г.: «Панегирик, или Слово похвальное Всемилостивейшей Государыне Императрице Самодержице Всероссийской Анне Иоанновне, в день тезоименитства Ея, поднесенное Февр. 3, 1732, повелением Ея Императорского Величества напечатанное в Спб. в тип. Акад. Наук 1732 года» и «Епиграмма, произнесенная пред Ея Императорским Величеством, когда впервые сподобился я быть допущен до священнейших Ея Императорского Величества руки». О традиции подношения од см.: Берков 1936: 24; ср.: Von Geldern 1991: 928; Погосян 1997: 17. Фон Гелдерн относит возникновение оды как церемониального жанра ко времени Анны Иоанновны, хотя поэтические панегирики были частью придворной культуры еще в царствование Алексея Михайловича.

«Элегия о смерти Петра Великого», «Стихи эпиталамические на Брак Его Сиятельства Князя Александра Борисовича Куракина и Княгини Александры Ивановны» и написанная по-французски «Песня на оный благополучный брак» («*Flambeau des sieux!*...»). Сама форма публикации автоматически лишает «похвальные стихи» Тредиаковского их церемониального статуса; в «Известии читателю», предпосланном поэтическому разделу книги, он объявляет своей целью сохранение этих произведений для потомства, а не упрочение славы русской монархии. Как пишет Л. Тимофеев, «впервые в русской поэзии появился печатный сборник стихов, принадлежавший определенному автору, обращавшемуся к читателям с предисловием от своего имени и с определенной поэтической программой» (Тредиаковский 1963: 23).

Эволюция тех принципов, которыми руководствовался Сумароков при публикации торжественных од, отражает общую тенденцию развития русской панегирической поэзии; это становится очевидно при сопоставлении переизданий одних и тех же стихотворений поэта. Большинство сумароковских од сперва выпускались отдельными брошюрами, приуроченными к какому-либо событию государственной или придворной жизни. Существует достаточно свидетельств того, что эти оды подносились адресатам или самим поэтом, или посредниками от его имени<sup>4</sup>. Почти все оды Сумарокова, написанные до 1769 г., в исправленном виде вошли в сборник «Разные стихотворения». Те же самые оды, еще раз им пересмотренные, вместе с отредактированными версиями новых стихотворений этого жанра, опубликованных уже после выхода «Разных стихотворений» в начале 1769 г., соста-

---

<sup>4</sup> См. автокомментарий Сумарокова к «Оде Королю польскому Станиславу Августу...» в письме Екатерине (Письма 1980: 98–99). В качестве примера обращения к посреднику приведем выдержку из письма Сумарокова Г. В. Козицкому: «Нижайше прошу <...> оду под вашим дружеским присмотром приказать напечатать и, приказав <...> переплести в белой обьяри, вручить монархине и ея наследнику» (Там же: 142).

вили сборник «Оды торжественныя» (1774), который, как представляется, отмечен очевидным стремлением автора выстроить из отдельных текстов, часто посвященных событиям многолетней давности, единый панегирический нарратив о Российском государстве. Проследить многоступенчатую эволюцию одических текстов Сумарокова и есть цель настоящей работы<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> В связи с тем, что автографы сумароковских од отсутствуют, мы вынуждены ограничиться сопоставлением текстов журнальных публикаций, отдельных изданий и сборников «Разныя стихотворения» и «Оды торжественныя». Варианты сумароковских од в последующих изданиях никогда полностью не воспроизводились. В десятитомное «Полное собрание всех сочинений» (Сумароков 1781–1782), включающее большинство похвальных од Сумарокова (II: 3–152), вошли контаминированные редакции — вопреки утверждению П. Н. Беркова (см. Сумароков 1957: 514); издатель этого собрания Н. Новиков свободно чередует первоначальные версии од с текстами из «Разных стихотворений» и «Од торжественных», не оговаривая источников. Более того, сохраняя в некоторых случаях в полном объеме ранние версии, Новиков учитывает позднейшую авторскую правку.

Отдельное издание «Оды... Всемиловитвейшей Государыне Императрице Елисавете Петровне... в 25 день Ноября 1743» (см. Сумароков 1957: 58–63) до нас не дошло, но ее текст полностью приведен Третьяковским в «Письме, в котором содержится Рассуждение о Стихотворении, поныне изданном от автора Двух Од, двух Трагедий и двух Епистол», специально ей посвященном (впервые опубликовано: Куник 1865, II: 435–500; сокращенную версию см.: Третьяковский 1935: 358–403; Оришин 1959: 61–91). В «Стихотворениях» (Сумароков 1935) помещены пять од в первоначальных редакциях или в редакциях сборника «Разныя стихотворения», а в «Избранных произведениях» (Сумароков 1957) — пять од в редакции «Од торжественных», первоначальная версия одной из них, а также две ранние оды Анне, никогда прежде не переиздававшиеся, и единственная известная редакция «Оды Григорию Александровичу Потемкину» (здесь к торжественным одам ошибочно отнесена горацианская «Ода, сочиненная в первые лета моего во стихотворении упрямления»).

Тексты некоторых од, в разное время опубликованных Сумароковым, по-видимому, не сохранились (см. комментарий Беркова: Сумароков 1957: 514, а также: СКРК 1975: 88).

### Первые публикации од

Выше мы говорили о том, что впервые оды Сумарокова увидели свет в канун наступления 1740 г.<sup>6</sup> (в этом году он вышел из Сухопутного шляхетного кадетского корпуса и поступил в военную службу). Они были выпущены одной брошюрой, озаглавленной «Ея Императорскому Величеству Всемилоостивейшей Государыне Императрице Анне Иоанновне Самодержице Всероссийской поздравительная ода в первый день Новаго года 1740, от Кадетскаго корпуса сочиненная чрез Александра Сумарокова» (Сумароков 1739). Хотя сам поэт две эти ранние оды впоследствии не перепечатывал, они представляют значительный интерес, демонстрируя важнейшие особенности его литературного мышления. Обе оды написаны под заметным влиянием стихотворных панегириков Третьяковского; см., например, первую и последнюю строфы первой оды:

#### I

Как теперь начать АННУ поздравляти?  
Не могу когда слов таких сыскати,  
Из которых ЕЙ похвалу сплетати,  
Иль неволей мне будет промолчати.  
Но смолчать нельзя чтож мне взять за средство,  
Не умеяж петь чтоб не впасти в бедство;  
Тем, что ЕЙ должна похвала толика  
Коль ОНА славна в свете и велика.

#### VIII

ТЫ! нам АННА МАТЬ, МАТЬ всего подданства,  
Милостью же к нам МАТЬ всего дворянства,  
Чрез сие так нам можноль же сдержаться,  
Чтоб ТЕБЕ детьми трижды не назваться,  
Триждыж мы когда ставимся сынами,  
Трижды воскричим громко голосами:

---

<sup>6</sup> О датировке издания см. комментарий к этим одам.

Здравствуй в новый год, МАТЕРЬ О избранна,  
И владей, владей, ТЫ три века АННА!

(с. 225–226; 227–228)

Для нас принципиальное значение имеет тот факт, что Сумароков намеренно создает композиционную связь между двумя стихотворениями: отказываясь от традиционного условного зачина, он с первой же строфы второй оды подхватывает и развивает темы финальных строк первой. Если первая ода представляет собой монолог от имени русского дворянства вообще и Кадетского корпуса в частности<sup>7</sup>, то во второй центральное место занимает «монолог России»:

I

О Россия веселись МОНАРХИНЮ видя,  
Совершенную в дарах на престоле сидя,  
И играя возопий АННА мной владеет,  
Чем против мя устоять никто не умеет,  
Храбро имя всех от стран ЕЮ получаю,  
Так я льстя ли сим ЕЯ ныне прославляю,  
Прославляяж мне не лзя громко не вскричати,  
АННА О ИЗВОЛЬ ВО ВЕК МНОЮ ТЫ ВЛАДАТИ.

(с. 228)

Подобного рода эксплицитное сверхтекстуальное единство — редкий случай в поэтической практике XVIII в., особенно для такого «замкнутого» жанра, как похвальная ода, во многом предвосхищающий новаторскую поэтику «Од торжественных».

В 1740-е гг. из-под пера Сумарокова вышла только «Ода... Елисавете Петровне... в 25 день Ноября 1743...» (с. 232–238), которая, как и две оды Анне, не включалась им в позднейшие издания; и если в случае с одами Анне это можно объяснить их устаревшими ритмическими характеристиками, то ода Елизавете (написанная уже силлабо-то-

---

<sup>7</sup> О «корпоративном» характере этих од см.: Погосян 1997: 59.

ной), очевидно, казалась автору полностью скомпрометированной вышеупомянутым разбором Третьяковского (см. примеч. 5), несмотря на то что Сумароков опубликовал на него свои возражения («Ответ на критику» — Сумароков 1781—1782, X: 105—119; 1935: 355—364).

Следующее десятилетие ознаменовало начало нового этапа в творчестве Сумарокова-одописца. С этого времени он регулярно публикует оды, к которым впоследствии будет постоянно возвращаться — редактировать и переиздавать. Примечательно, что первые пять его од 1750-х гг. появились в литературных журналах и были, таким образом, заведомо лишены церемониальной функции, долгое время определявшей поэтику русского стихотворного панегирика. В первой из них, «Оде на Государя Императора Петра Великого» (Сумароков 1755а; с. 21—32; ода написана, видимо, в 1744 г. — см. преамбулу комментария к ней), Сумароков вообще отказывается от привязки к какому-либо событию государственной или придворной жизни, превращая ее в своего рода эпическое повествование о деяниях Петра. Две другие оды посвящены дню рождения Елизаветы и победам русских войск в Пруссии (в их числе — взятие Кенигсберга 11 января 1758 г.), а еще две — дальнейшим успехам России в Семилетней войне. Все остальные похвальные оды Сумарокова, начиная с «Оды... Петру Феодоровичу... в день возшествия Его на всероссийский императорский престол...» (Сумароков 1762а; с. 239—244), печатались отдельными книжками в типографии Академии наук и были поднесены адресатам. Большинство из них обращены к Екатерине II и приурочены к различным торжественным датам — к Новому году, ко дню рождения императрицы (21 апреля), дню ее восшествия на престол (28 июня), коронации (22 сентября) и тезоименитства (24 ноября). Некоторые оды откликаются на текущие события, такие, как похороны Елизаветы (1761), взятие Хотина (1769), заключение мира с Османской империей (1774).

Сочинение од, несмотря на их окказиональный статус, с самого начала мыслилось Сумароковым как дело государственной важности. В письме Екатерине, написанном вскоре после начала войны с Турцией, он говорит, что, одобрив его оду, императрица тем самым подвигла бы его и впредь восхвалять ее дела: «...ибо реляции и приносимые вашей священной особе похвалы не составляют той картины, которая бы потомкам живо представить могла славу нашего века, славу России и славу бессмертного вашего имени. Царствованию Августа потребен Гораций. Без описателей истории, как бы слава чьей особы ни гремела и как бы настоящему времени дела великие ни вверялись, будущие века оные много ослабят» (Письма 1980: 142–143). Именно взятая на себя миссия поэта-летописца и побуждала Сумарокова в дальнейшем пересматривать тексты «старых» од.

### *Первая правка од. «Разныя стихотворения»*

К концу 1768 г. Сумароков написал двадцать одну хвалебную оду, не считая трех ученических. Именно в этом году он, по его собственному свидетельству, впервые серьезно взялся за редактирование уже опубликованных стихотворений. Добавив к ним некоторое количество новых вещей, Сумароков к декабрю завершает работу над сборником «Разныя стихотворения» и обращается в Академию наук с просьбой о его напечатании<sup>8</sup>. Гарантом выполнения этой просьбы выступала сама Екатерина, обещавшая издавать сочинения поэта за счет двора, и в феврале 1769 г. книжка вышла в свет<sup>9</sup>.

Данный сборник, состоящий из четырех жанровых разделов (стихотворения духовные, оды торжественные, элегии и эклоги) и предшествующий целой серии сформированных по жанровому признаку книг Сумарокова 1774 г., предоставляет исследователю литературы XVIII в. уникаль-

---

<sup>8</sup> См. его письмо в Комиссию Академии наук от 11 декабря 1768 г. (см. Семенников 1914: 112).

<sup>9</sup> Расписка Сумарокова о получении издания датирована 25 февраля 1769 г. (см. Семенников 1914: 112).

ную возможность заглянуть в творческую лабораторию писателя — проследить развитие одического стиля Сумарокова и выявить общие принципы его редактуры. Так, анализ правки позволяет установить, какую роль при редактировании им похвальных од играли конъюнктурные (в частности, политические) факторы. Пересматривая свои оды, естественно, утрачивающие при переиздании изначально присущую им церемониальную функцию (но сохраняющие, хоть и в несколько измененном виде, церемониальные заглавия), стремясь сохранить актуальность их звучания, Сумароков привносит в них более поздние оценки различных событий государственной и придворной жизни.

Проблема эволюции одических текстов Сумарокова почти не привлекала внимания исследователей. Первая правка, осуществленная им при подготовке «Разных стихотворений», так и не стала предметом подробного рассмотрения, а предпринятые до настоящего времени попытки сформулировать критерии, которыми он руководствовался, вычеркивая целые фрагменты текстов в процессе работы над «Одами торжественными», отличаются очевидной поверхностностью. В научной литературе распространены два основных объяснения принципов сумароковской редактуры.

Первое, выдвинутое П. Н. Берковым, состоит в том, что Сумароков намеренно удалял строфы, содержавшие преувеличенную похвалу коронованным особам, впоследствии разочаровавшим поэта<sup>10</sup>. Т. А. Быкова в специальной работе (см. Быкова 1962: 385–391) подробно развивает данную гипотезу на материале сумароковских од Екатерины. По мнению исследовательницы, многие строфы этих од были вычеркнуты Сумароковым ввиду его неудовольствия политикой императрицы вообще и в частности из-за ее нежелания оказывать ему заслуженное, на его взгляд, покровительство.

---

<sup>10</sup> См. статью Беркова (Сумароков 1957: 34), а также его комментарий к одам на день тезоименитства Екатерины 1762 г. и на день ее рождения 1768 г. (Там же: 520–521; ср. Западов 1984: 73–74).

Второе объяснение предложено Ю. Н. Тыняновым в его классическом исследовании «Ода как ораторский жанр». Не останавливаясь на эдиционной стратегии Сумарокова как таковой, Тынянов объявляет сборник 1774 г. готовым антиломоновским манифестом: «Гиперболизму, образности, интонационному богатству, «громкости» ломоносовских од Сумароков противопоставляет семантическую «ясность» своих од. <...> ода Сумарокова как бы намеренно противоположна ломоносовской по числу строф (от 4 до 12; средняя, по-видимому нормативная, цифра — 10), по интонационному строю строф, сдержанному и бедному»<sup>11</sup>. Быкова, соглашаясь с соображениями Тынянова, иллюстрирует их примерами из сумароковских од времен екатерининского царствования. По ее словам, «в каждой оде есть строфы, опущенные целиком, иногда их одна-две, некоторые же оды сокращены больше чем наполовину. В ряде случаев это строфы с шаблонными рифмами: *блещут — трепещут, плещет — мечет* или напыщенные описания природы с выражениями *зрю, разъяренные, громады*, картины „борьбы стихий“...» (Быкова 1962: 384).

Данные гипотезы, стимулирующие дальнейший анализ сумароковской авторедактуры, тем не менее имеют ряд недостатков. Во-первых, они способны объяснить лишь малую часть изменений, внесенных Сумароковым в свои оды. Большинство изъятых им строф не отличаются ни гипертрофированно сервилистской интонацией, ни ломоносовской «громкостью», так что причины их удаления остаются невыявленными.

---

<sup>11</sup> Тынянов 1977: 244. Приведенные цифры не совсем верны: стихотворения в «Одах торжественных» содержат от 3 до 12 строф, средняя цифра — примерно 8 строф. Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова и А. П. Чудаков в комментариях к этой статье корректируют и дополняют подсчеты Тынянова: «...наименьшее количество строф в одах Сумарокова — 3, наибольшее — 27» (Там же: 499). Однако и здесь допущена неточность: в первой редакции оды Петру Великому, самой длинной оды Сумарокова, — 28 строф.

Во-вторых, если сокращения, которые Сумароков внес в оды Екатерине II, можно причислить к разряду конъюнктурных, то к одам Елизавете и особенно Петру I такая аргументация неприменима, хотя оды эти подверглись не меньшему пересмотру при подготовке «Разных стихотворений», а в результате правки 1774 г. претерпели более существенные изменения, чем оды Екатерине II<sup>12</sup>. Даже если предположить, что Сумароков хотел приглушить свои похвалы Елизавете, это никак не могло относиться к Петру I, остававшемуся для него кумиром.

В-третьих, гипотеза о «художественных» критериях сумароковской правки при ее более пристальном рассмотрении оказывается во многом несостоятельной прежде всего потому, что в сохранных строфах часто заметны те же приметы ломоносовского стиля, которые характерны для строф вы-

---

<sup>12</sup> Исправленные версии од Петру I и Елизавете короче первоначальных примерно на 40 %, тогда как для од Екатерине II эта цифра составляет всего 30%. К сожалению, Быкова в своих рассуждениях не учла поправок, внесенных в ранние оды, что и привело к досадной ошибке. Исследовательница цитирует следующую строфу, вычеркнутую Сумароковым из оды на день коронавания Екатерины 1766 г. (Сумароков 1766а: 3; с. 105), как пример уничтожения им в своих стихах следов ломоносовской поэтики:

[1/1]

Не Зевс ли гром с Олимпа мещет,  
Или от горных дальних стран,  
И молния по сфере блещет,  
Ревет великий Окиян,  
Валы морския бурей тмятся,  
Рифейских гор верьхи дымятся,  
От корня их восходит треск?  
О муза! рцы, в какой судьбине  
Европы шум я слышу ныне,  
И что в подсолнечной за блеск?

Однако эта строфа в «Одах торжественных» просто была перенесена в начало оды Елизавете на франкфуртскую победу с исправлением финального двустипа в соответствии с использованной здесь системой рифмовки: «Подсолнечная вижу блеск, / И слышу шум европы ныне!»

черкнутых. Так, по мнению Быковой, следующая строфа была убрана из оды на восшествие Екатерины на престол 1762 г. из-за шаблонной рифмы «блещут — трепещут» и ставшего одическим штампом изображения борьбы стихий:

[8/7]

Парнасску под собою гору,  
И токи Ипокрены зрю,  
И любопытну ныне взору,  
В жару в котором я горю,  
Представилась Минерва ясно,  
Вещающая громогласно:  
Злосердый рок окаменел,  
*Мечи во ужас Марса блещут,  
Фетида и Нептун трепещут,  
Еол страшась оцепенел.*

(Сумароков 1762в: 7; с. 63)

Между тем в этой же оде находим строфу, страдающую точно такими же «недостатками», но оставшуюся в последующих редакциях:

[14/11/6]

*Пусть молнии по сфере блещут,  
В дуброве слышан ветров лом,  
Леса и горы вострепещут,  
И поколеблет землю гром:  
Не убоятся храбры Россы,  
И свергнут стены и Колоссы,  
Являя свой геройский труд,  
Победу сильну кровью купят,  
На василиска зла наступят,  
Льва, тигра, аспида попрут.*

(Сумароков 1762в: 10; с. 65)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Ср. «Оды торжественныя», с. 27. См. также в оде на взятие Хотина и покорение Молдавии (Сумароков 1769а: 5; с. 143–144):

Такая «непоследовательность» Сумарокова-редактора наводит на мысль о существовании иного эдиционного замысла.

И последнее: авторы обеих гипотез совершают существенную ошибку, не различая две стадии сумароковской правки похвальных од. Если принять предположение о том, что при пересмотре их в 1768 и в 1774 гг. Сумароковым двигали одни и те же побуждения, остается непонятным, зачем вполне сформировавшемуся поэту меньше чем через шесть лет после первой редактуры понадобилось вновь корректировать уже исправленные тексты. Было ли это обусловлено кардинальным изменением его политических и эстетических взглядов? Если принять гипотезу Тынянова, то почему следы ломоносовской «громкости» не могли быть вытравлены еще в процессе подготовки «Разных стихотворений»? Какие конъюнктурные соображения заставили Сумарокова, еще близкого ко двору и зависящего от милостей императрицы, так радикально пересмотреть свои похвалы Екатерине? Руководствовался ли он в 1774 г. иной стратегией, чем шестью годами ранее, и определялись ли в таком случае принципы

---

[4]

Разверзлось огненное море,  
Дрожит земля и стонет твердь,  
В полках Срацинских страх и горе,  
Кипяща ярость, казнь и смерть:  
Минерва Росска грома мечет,  
Стамбул во ужасе трепещет,  
Трясутся нивы и луга:  
От горизонта раздраженна,  
От неба жарко разожженна,  
Вал ломит сильно берега.

Готовя эту оду к изданию в составе сборника «Оды торжественные», Сумароков внес в нее незначительные орфографические поправки и изменил последний стих процитированной строфы («Вал сохнет, тлеют берега»), но оставил такие одические штампы, как словосочетание «дрожит земля» и рифма «мечет — трепещет». Тенденция к сохранению жанровых клише в принципе характерна для всего сборника.

авторской правки 1774 г. личными или политическими факторами? Дать сколько-нибудь убедительные ответы на эти вопросы позволяет дискретный анализ каждого из двух периодов эдичионной активности Сумарокова и соотнесение редакторской стратегии поэта с его жизненными обстоятельствами, политической позицией и литературными взглядами в конкретный отрезок времени.

К 1768 г., когда Сумароков предпринял первую правку своих од, он находился в зените литературной карьеры и был такой заметной фигурой, что Екатерина попросила его составить отзыв на черновую редакцию знаменитого «Наказа... о сочинении проекта нового уложения», подготовленного ею для созванной в 1767 г. Уложенной комиссии<sup>14</sup>. К этому времени он стал наиболее заметной фигурой в русской поэзии, сумев, в отличие от своих постоянных соперников, Ломоносова и Тредиаковского, создать поэтическую школу, к которой принадлежали такие поэты, как Ржевский, Херасков, Нартов и др. Смерть Ломоносова в 1765 г. только укрепила позиции Сумарокова, сделав его *de facto* первым поэтом России.

Однако даже в этот период отношения Сумарокова с двором омрачались, с одной стороны, скандальным нравом поэта, часто вызывавшего неудовольствие императрицы, а с другой — многочисленными отказами Екатерины вступиться за Сумарокова в его конфликтах с семьей, театральным начальством и др. Так, в 1767 г. мать поэта пожаловалась императрице на недостойное поведение сына при разделе имущества, оставшегося после смерти его отца, и Екатерина через князя М. Н. Волконского велела Сумарокову помириться с матерью, угрожая в противном случае предоставить последней право самой выбрать ему наказание. В 1768 г. он обратился к императрице с жалобой на директора петербургских театров И. П. Елагина, который задерживал постановку его пьес, найдя в них якобы кра-

---

<sup>14</sup> Подробнее о сумароковском отзыве см.: Соловьев 1861: 318–322. См. также: Соловьев 1962–1965, XIV: 32–33.

мольные строки. Екатерина, уже осведомленная о мнении Елагина, поддержала его, и в результате Сумарокову пришлось исправить в пьесах некоторые места. Приведенные примеры с достаточной очевидностью свидетельствуют о том, что попытки Сумарокова установить свое влияние на социальную и культурную политику екатерининского двора потерпели неудачу; такого рода поползновения с его стороны встречались с опаской и даже враждебностью (см. Гуковский 1936: 168–183).

В этом контексте и следует рассматривать новые версии панегирических текстов 1768 г. В сборник «Разные стихотворения» вошла двадцать одна ода — ода Петру I, пять од Елизавете, ода Петру III и четырнадцать Екатерине II; все стихотворения расположены в хронологическом порядке. Из написанного Сумароковым в этом жанре опущены только три ученические оды 1739 и 1743 гг. Анализ авторской правки показывает наличие сравнительно незначительных изменений отдельных стихов: из 2420 сохранных строк только 55 подверглись редактированию, и то в большинстве случаев речь идет о мелких исправлениях. Таким образом, представляется очевидным, что эдичионная политика Сумарокова не определялась в данном случае соображениями стилистическими; у него не было необходимости коренным образом менять язык своих од, с самого начала противопоставлявшийся поэтической манере Ломоносова и Тредиаковского. Между тем двенадцать од вошли в сборник «Разные стихотворения» в сокращенном виде; из 285 строф первоначальных редакций Сумароков убирает 41, причем объем сокращений в одной оде составляет от одной до двенадцати строф. Хотя далеко не во всех случаях мы можем с полной уверенностью говорить о причинах такой авторедактуры, вполне обосновано выделение нескольких основных ее критериев, как эстетических, так и идеологических.

В ряде строф, вычеркнутых Сумароковым, налицо рецидивы ломоносовской образности, например гиперболиче-

ское изображение победы над стихиями в «Оде... Государыне Екатерине Алексеевне... на 1763 год Января 1 дня»:

[5]

Гигантов страшныя машины,  
Воюющих на облаках,  
Зрю льдисты жидких гор вершины,  
Во мрачных тамо небесах:  
Пучина там на звезды плещет,  
Вершины льдяны в небо мечет,  
И пену разъяренных вод:  
Бросает ветр огромны глыбы,  
И тяжкия из бездны рыбы;  
Да разрушат небесный свод.

[6]

Что ветры сферу раздирают,  
И весь колеблют горизонт:  
Что ярость волны простирают,  
И бурный возмущают понт:  
Россию то не устрашает;  
Она надеждой утешает,  
К востоку плиты, корабли:  
Нептун Российский все проникнет,  
Лед вечный отбегать обыкнет:  
Дойдем путь кончив до земли.

(Сумароков 1762д: 5–6; с. 76)<sup>15</sup>

Неприемлемыми для Сумарокова оказываются, как видно, и те принципы построения «громкой» оды (сознатель-

---

<sup>15</sup> Ср. в пародийной «Вздорной оде II»: «Гром, молнии и вечны льдины, / Моря и озера шумят, / Везувий мечет из средины / В подсолночну горящий ад...» (Сумароков 1781–1782, II: 232). Возможно, вычеркивая седьмую строфу оды на 1763 год, Сумароков хотел, помимо всего прочего, избежать характерного ломоносовского «злоупотребления» географическими наименованиями. См. в этой связи комментарий А. А. Морозова ко второй «вздорной оде»: Морозов 1960: 682.

но алогичная организация поэтической речи с немотивированными отступлениями и переходами от одной темы к другой), которые оправдывались ссылками на авторитет Буало (ср. знаменитый «beau désordre») и которыми, по мнению Сумарокова, злоупотреблял Ломоносов<sup>16</sup>. Тредиаковский находил такого рода злоупотребления в стихах самого Сумарокова (см. упоминавшееся выше «Письмо, в котором содержится Рассуждение о Стихотворении...»), и некоторые сумароковские сокращения были явно продиктованы стремлением лишить своих читателей и критиков почвы для подобных упреков. Наиболее наглядный пример логического упорядочения текста — удаление из «Оды... Екатерине... на день рождения Ея Апреля 21 дня 1767 года» фрагмента из шести строф с нехарактерной для панегирического жанра тематикой: в них находят отражение государственные установления, касающиеся вырубki лесов и «питейных сборов» (см. преамбулу комментария к оде), а также содержится рассуждение о последствиях «пиянства» и призыв «оставить Бакха» и «спрячь союз с музами» (Сумароков 1767: 6–8; с. 122–124).

Примерно теми же причинами обусловлено, на наш взгляд, и сокращение оды на восшествие на престол Петра III, в целом выдержанной в назидательном тоне. Центральный ее мотив сформулирован в обращенном к новому императору призыве подражать великому тезке; из общего настроения оды выбивается только один пассаж, собственно и вычеркнутый Сумароковым, — диалог Петра I и Карла XII в царстве мертвых:

[12]

В какое место ты переходишь,  
Мой разум мысли воспаля?  
О Муза! ты меня возводишь,

---

<sup>16</sup> См., например, его замечания к тринадцатой строфе ломоносовской оды на восшествие на престол Елизаветы Петровны 1747 г. в статье «Критика на оду» (Сумароков 1935: 352).

На Елисейския поля:  
Там ПЕТР и Карл соторжествуют,  
Сердца Геройски веселят,  
Веселие свое делят,  
Друг другу радость повествуют.

[ 13 ]

ПЕТРУ там тако Карл вешает:  
Империя и Шведский трон,  
ПЕТРУ порфиру посвящает;  
Но Богом ИМПЕРАТОР он,  
И к лутчей вознесен судьбине;  
Всевышний тако учредил:  
Меня ты прежде победил,  
И победил меня и ныне.

[ 14 ]

Всерадостна сия победа,  
Российский отвечал Герой:  
Владей мой внук на троне деда,  
И покажи что внук ты мой.  
Сей глас пришел ПЕТРУ во уши,  
И над Невою возгремел:  
Народ со плеском возшумел,  
И восхищаются в нас души.

(Сумароков 1762а: 7; с. 243)

Желанием Сумарокова искоренить в своих стихотворениях следы одического *beau désordre* легко объясняется изменение порядка расположения одних строф и сокращение других в «Оде Государыне Императрице Екатерине Второй на Перьвый день 1764 года». В первоначальной версии первые четыре строфы оды изображают процветание российского государства при Екатерине, следующие две провозглашают готовность России к войне, а в двух заключительных

строфах описывается конец золотого века, вознесение Астреи и звучит ее призыв к «Стенящей Истине» — «прибегнуть к нимфам Геликона», чтобы восстановить господство справедливости на земле. Вторая же редакция открывается финальными строфами первой, за ними следуют строфы, прославляющие благодатное правление Екатерины, а завершается ода «военными» строфами (в исправленном виде), говорящими о способности России защищать установленный Екатериной мир. Здесь отсутствуют четвертая строфа, где речь идет о музах, без которых не было бы имперской славы, и седьмая, с просьбой к Богу «подать нам мирный век»<sup>17</sup>.

Анализ сумароковской правки выявляет приоритетность идеологических критериев перед эстетическими (хотя бы по количеству вычеркнутых строф). При этом предположение Беркова и Быковой о сознательном и последовательном изъятии строф, «полных лести Екатерине» (Быкова 1962: 385), в «Разных стихотворениях» не находит серьезного подтверждения (из немногих примеров укажем на вторую строфу оды на день тезоименитства Екатерины 1766 г. и шестую строфу оды на день ее рождения 1764 г. — см. с. 111; 101). Однако, по-видимому, вполне конкретное столкновение Сумарокова с императрицей подтолкнуло его к удалению следующих строф из «Оды... Государыне Екатерине Алексеевне... на 1763 год Января 1 дня»:

[9]

В восторге духа оощаю  
Всерадостный желанный час,  
И оный миру возвещаю,  
Торжественный сей слыша глас:  
Держава Росская дрожала;  
ЕКАТЕРИНА удержала,  
Российску от паденья честь:  
И добродетель не воздремлет;

---

<sup>17</sup> О политических мотивах, побудивших Сумарокова вычеркнуть эту строфу, см. ниже.

ИМПЕРАТРИЦА предприемлет,  
ЕЯ до солнца превознести.

[13]

Повсеминутно умножает,  
Веселие столичный град:  
Сей оны час изображает,  
Когда Христос низшел во Ад,  
Когда, Его лучами зрака,  
Исчезло время страшна мрака,  
И стал избавлен смертных род:  
ЕКАТЕРИНА угасила  
Жестокий огонь, и воскресила  
Подобно Росский так народ.

[14]

Москва МОНАРХИНЮ встречает,  
И вся Россия с ней течет:  
ИМПЕРАТРИЦУ Бог венчает:  
ОНА сердца к СЕБЕ влечет.  
Везде торжественныя лики,  
По всюду радостныя клики,  
Подвигся гласом бурным ветр.  
Небесной дух росой питая,  
Взирает выше звезд летая,  
На круг земной Великий Петр.

[15]

Рожденной Россы к вашей славе,  
Усердствуйте, вещает Он,  
Премудрости, в ЕЯ уставе,  
Прольет вам реки Росский трон.  
ЕКАТЕРИНА ты страную,  
Владей преображенной мною,  
И имя Россов возноси:

А ты Россия совокупно,  
Ей долга века неотступно,  
У вечнаго Царя проси.

(Сумароков 1762д: 7, 9–10;  
с. 77, 78–79)

Эта ода сочинена не позднее ноября 1762 г.<sup>18</sup>, и в только что процитированных строфах речь идет о приезде Екатерины в Москву на коронацию (императорский двор прибыл в первопрестольную 13 сентября 1762 г. и покинул ее весной 1763 г.). Кульминацией коронационных торжеств стал проводившийся с 31 января по 2 февраля маскарад «Торжествующая Минерва» — шествие аллегорических фигур, в котором «изъявлялась» «гнусность пороков и слава добродетели» (Гуковский 1936: 170). К этому маскараду Сумароков написал свой знаменитый «Хор ко превратному свету», но императрица запретила его печатание и исполнение. В 1769 г. новогодняя ода 1763 г., изображающая московское «веселие» до маскарада, могла быть прочитана как общее описание празднеств, включая и «Торжествующую Минерву»; удаление же приведенных выше строф позволяло избежать такого прочтения и тем самым продемонстрировать недовольство Сумарокова Екатериной.

Различного рода политическими соображениями вызваны и другие сумароковские коррективы. Так, из оды Петру I он удаляет три строфы, в том числе две (16-ю и 17-ю), описывающие процветание России при Елизавете, вероятно, переосмыслив результаты ее правления (в составе этих строф снимается и сравнение Елизаветы с Минервой<sup>19</sup>). Длинное

---

<sup>18</sup> См. «доношение о напечатании Оды на 1763 г.», датированное 25 ноября 1762 г. (Семенников 1914: 94–95).

<sup>19</sup> «Ныне разум наш сияет, / Нас Минерва напояет, / Как Афинян прежде нас...» (Сумароков 1755а: 219; с. 27). К моменту переиздания этой оды уподобление императрицы Минерве настолько прочно ассоциировалось с Екатериной, что использовать его применительно к другому монарху было нежелательно, а скорее всего просто недопустимо.

церемониальное заглавие «Оды Его Императорскому Величеству Государю Петру Феодоровичу Императору всея России в день возшествия Его на всероссийский императорский престол Декабря 25 дня 1761» заменяется скромным: «Ода бывшему Императору Петру Феодоровичу на возшествие Его на престол» — и из нее вычеркивается единственная строфа, прославлявшая «добродетель» и «таланты» монарха<sup>20</sup>.

Из упоминавшейся уже новогодней оды 1763 г. кроме цитированных четырех стрóf Сумароков выбрасывает еще пять (всего снято 12 стрóf), восхваляющих миролюбие Екатерины в связи с ее решением подтвердить мирный договор с Пруссией после Семилетней войны и уладить конфликт с Данией. Эти дидактические строфы — одни из самых сильных в сумароковских одах — отмечены антивоенным пафосом (единственно оправданное, по Сумарокову, применение оружия — для защиты отечества). Приведем две из них:

[19]

Се слово Истинны в законах,  
Вещающей царям земли:  
Внемлите вы сидя на тронах,  
И вся вселенная внемли:  
Премудростию просвещайтесь,  
Мечами только защищайтесь;  
Не к нападенью острый меч:  
Создателем от перва века,

---

<sup>20</sup> См. Сумароков 1762а: 4; с. 240–241:

Исполнится чего желаем;  
Уже ЕГО таланты зрим:  
Сердцами все к НЕМУ пылаем,  
И все любовью горим.  
Премудрый учредил Содетель,  
В мир корень сей произвести;  
Дабы в венце могла цвести,  
Подобна Творчей добродетель.

Характерно, что само именование Петра III «бывшим императором» заимствовано из манифестов Екатерины.

Влиянны крови в человека,  
Не жертвами друг другу течь!

[20]

Земля вся кровью обогрелна,  
От давних варварства времен,  
И часто храбрость разъярелна,  
Для славы лишь одних имен.  
Глаголет Бог: геройство благо,  
Когда без вожделенья злаго:  
Свирепства видеть не хочу,  
И милосердие сокроя,  
Ототщеславнаго героя,  
Я очи вечно отврачу.

(Сумароков 1762д: 12–13; с. 81)

Удаление таких стрóf объясняется политическими настроениями, господствовавшими при русском дворе в конце 1768 г., как раз в период завершения работы над «Разными стихотворениями». Россия готовилась к войне с Турцией. На заседании Государственного совета 4 ноября на вопрос императрицы, «какой образ войны вести», «собрание согласно объявило, что вести войну наступательную» (АГС, I: 4); на очередном заседании 27 ноября З. Г. Чернышев предложил «учредить» греческий легион, «который против неприятеля с пользою употребить можно» (Там же: 357), а Г. Г. Орлов объявил, что письменно представит «идею <...> освобождения греческого закона народов...» (Там же; в осуществлении «идеи» главная роль отводилась А. Г. Орлову, находившемуся на лечении в Италии). На этом фоне призывы ограничиться оборонительными войнами становились неуместными. Очевидно, исходя из тех же соображений убрана седьмая строфа оды Екатерине на 1764 год, в которой звучат аналогичные «пацифистские» сентенции: «Но шум покину я Беллоны: / Подай нам Боже мирный век, / И уда-

ли от нас дни оны; / Не к ним родится человек!» (Сумароков 1763в: 6; с. 97)<sup>21</sup>.

Большинство сокращений, произведенных Сумароковым в торжественных одах в преддверии издания «Разных стихотворений» (29 из 41 вычеркнутой строфы), были обусловлены названными выше эстетическими или идеологическими причинами. Эти сокращения, существенно меняя прочтение отдельных стихотворений, ни в коей мере не влияют на читательскую рецепцию одического раздела сборника в целом. Из двенадцати исправленных од четыре сокращены только на одну строфу, а еще три — на две. И лишь в одном случае, в кардинально перекомпонованной, как мы помним, новогодней оде 1764 г., сумароковская правка затронула собственно границы текста. Таким образом, комплиментарные оды Сумарокова сохраняют здесь свой окказиональный статус; единственным фактором, создающим некоторое подобие целостности раздела, служит хронологическое расположение составляющих его стихотворений.

### *«Оды торжественныя»*

В период между выходом «Разных стихотворений» (1769) и «Од торжественных» (1774) Сумароков продолжает писать и публиковать похвальные оды Екатерине, наследнику престола Павлу Петровичу и его невесте Наталье Алексеевне. В это же время он приступает ко вторичной правке уже опубликованных од, принимая за основу редакции «Разных стихотворений»<sup>22</sup>. Точная дата начала этой работы неиз-

---

<sup>21</sup> Контрастирующие своей воинственностью строки находим в самой поздней из помещенных в «Разных стихотворениях» од — оде на день тезоименитства императрицы 1768 г., вышедшей отдельной брошюрой к 1 декабря: «Блеснет орел с берегов Невы, / Пойдет Беллона пред полками: / И яко раздражены львы, / Сразимся с дерзкими волками» (Сумароков 1769в: 179; с. 140).

<sup>22</sup> Как и при первой правке, Сумароков не вносит в тексты существенных стилистических исправлений, а также не восстанавливает опущенные в «Разных стихотворениях» строфы и не возвращается к измененным в этом сборнике отдельным стихам.

вестна, однако очевидно, что продолжалась она вплоть до последнего момента перед сдачей «Од торжественных» в типографию. Даже самые поздние оды, впервые изданные в виде отдельных брошюр в том же году, что и сам сборник, вошли в него в сокращенных редакциях. Так, разрешение на печатание отдельной книжкой «Оды... на заключение мира с Портою Отоманскою» было дано за неделю до одобрения Комиссией Академии наук «Од торжественных»<sup>23</sup>, включавших исправленную версию той же оды.

Отметим несколько принципиальных отличий сборника «Оды торжественные» от соответствующего раздела «Разных стихотворений». С одной стороны, он содержит девять новых од, сочиненных уже после выхода «Разных стихотворений»<sup>24</sup>, и поэтому полнее представляет одическую продукцию Сумарокова (из предыдущего сборника не перепечатана только ода Петру III); с другой стороны, помещенные в нем редакции подверглись куда более радикальному сокращению. Если в двадцати одах, которые вошли в обе книги, во время первой правки из 270 строк удалено 36 (то есть примерно 13%), то в «Одах торжественных», отсчитывая от того же первоначального числа строк, опущено уже 110 (приблизительно 41%); по сравнению с версиями «Разных стихотворений» здесь, таким образом, недостает 74 строк (около 32%). Так же высок процент сокращений в одах, сочиненных после выхода «Разных стихотворений», — из 102 строк девяти од сняты 32 (примерно 31%). Приведенные цифры красноречиво свидетельствуют против прочтения второй правки как очередной попытки Сумарокова избавиться свои оды от следов ломоносовской манеры: его зрелые оды 1769–1774 гг. в исправлениях такого рода уже не нуждались. Наиболее же существенной нам представляется другая особенность сумароковской редакции: из тридцати од,

---

<sup>23</sup> Соответственно 25 июля и 1 августа 1774 г. (см. Семенников 1914: 116).

<sup>24</sup> В книжку не вошли как минимум две оды, написанные между 1769 и 1774 гг. и не дошедшие до нас: ода на день рождения Екатерины 1771 г. и ода Екатерине 1773 г. (см. СКРК 1975: 88).

помещенных в «Одах торжественных», в двадцати одной исключены начальные и/или заключительные строфы. Напомним, что в «Разных стихотворениях» случай подобного пересмотра границ текста оды встречается только однажды и связан с кардинальным изменением ее композиции.

Некоторые сумароковские сокращения несомненно вызваны идеологическими соображениями. Прежде всего ими обусловлено удаление оды Петру III, републикация которой была неприемлема в 1774 г., когда Пугачев, объявлявший себя Петром III, угрожал подойти к Москве. С этим же связано и изъятие двух строф, посвященных Петру III, из оды на погребение Елизаветы; здесь, правда, оставлены три строфы (4-я, 5-я и 13-я), содержащие минимально необходимые уверения в преданности новому монарху и призыв к царям «уподобиться» «Петру, Елизавете / И племяннику ея» и являющиеся единственным местом в сборнике, где упоминается Петр III.

По идеологическим мотивам, вероятнее всего, устранено большинство строф, превозносящих Екатерину за установление законности («истребление мздоимства», защиту вдов и «сырых» и т. п.) или призывающих ее «правосудье проливать». К этой категории относятся 11<sup>25</sup> из 106<sup>26</sup> опущенных в «Одах торжественных» строф. Характерны в данном отношении две строфы, вычеркнутые из оды на восшествие Екатерины на престол 1762 г.:

[16/12]

Ты будешь правда изъясненна,  
Пред милостию завсегда:  
Вдова не будет утесненна,  
Убогий, сырый никогда:

---

<sup>25</sup> Ода VII, стр. 16/12 и 17/13; ода VIII, стр. 4/4; ода IX, стр. 24/12; ода X, стр. 1/1; ода XIII, стр. 14/13; ода XV, стр. 3/2; ода XVI, стр. 4/4; ода XVII, стр. 5/5; ода XVIII, стр. 11/11 и 12/12.

<sup>26</sup> Такую цифру в сумме составляют строфы из «Разных стихотворений» (74) и более поздних од (32), исключенные из редакций «Од торжественных».

Не вознесется гордость пышно,  
Не будет бедных вопля слышно,  
Ни видно от гоненья слез:  
Не дрогнет правый пред судами,  
И привлечется мзда трудами:  
Астрея спустится с небес.

[17/13]

Пиитов Гимны соплетенны,  
Мать нашу станут прославлять,  
Ея вельможи предпочтенны,  
О нашей пользе представлять:  
Прострет Богиня нам довольство,  
Исторгнет наглых своевольство,  
Мздоимство вечно истребит:  
И сильною ни кто рукою,  
Не разрушит у нас покою,  
И ни кого не погубит.

(Сумароков 1769в: 119–120;  
с. 66)<sup>27</sup>

Те же мотивы — в удаленной строфе из оды на день тезоименитства 1762 г.:

[4/4]

И се Фортуна обновляет  
Спокойствие и тишину,  
Златяя дни возстановляет,  
Зло вержет в адску глубину.  
Законы тверды ныне стали,  
Грабители вострепетали:

---

<sup>27</sup> В первой редакции последней строфы вместо «Мать нашу» в ст. 2 стояло «Мать Россов», вместо «О нашей пользе» в ст. 4 и «у нас покою» в ст. 9 — соответственно «О вашей пользе» и «у вас покою». В «Разных стихотворениях» местоимение «вам» в ст. 5 скорее всего оставлено по недосмотру и поэтому нами исправлено.

Исчезнет лихоимства труд;  
В порфире правосудье блещет;  
Страшна вина, не страшен суд:  
Судим невинный не трепещет.

(Сумароков 1769в: 124; с. 71–72)

Политика Екатерины первых лет ее царствования, издание «Наказа» и созыв Уложенной комиссии, казалось, оправдывали подобную похвалу, и в конце 1760-х гг. законодательная тема занимает важное место в сумароковских панегириках. Изъятие ее при подготовке сборника «Оды торжественныя», вероятно, связано с неудачей реформаторских инициатив императрицы<sup>28</sup>. От отсутствия правовых установлений сам Сумароков пострадал в истории с премьерой трагедии «Синав и Трувор» в 1770 г., когда он потребовал отложить спектакль, поскольку актриса, исполнявшая главную роль, часто пропускала репетиции или приходила на них нетрезвая. Тем не менее граф П. С. Салтыков, покровитель актрисы и московский главнокомандующий, имевший по должности все театры в своем подчинении, настоял на безотлагательном исполнении пьесы. Сумароков написал Екатерине гневное письмо, но она встала на сторону Салтыкова и, вероятно, сама способствовала распространению списков ее ответа Сумарокову, в котором бранила его за вспыльчивость. Сумароков, полагавший, что драматург вправе сам определять время представления собственных пьес, был глубоко оскорблен и скорее всего воспринял недоброжелательный поступок императрицы как очередное проявление своеволия и авторитарности. В ответ на несправедливое решение он мог удалить из всех од, написанных до 1770 г., похвалы Екатерине за приверженность «законам твердым»<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Подробный анализ взаимоотношений Сумарокова с екатерининским двором см.: Гуковский 1936.

<sup>29</sup> Примечательно, что законодательная тема отсутствует в последующих сумароковских панегириках императрице.

Идеологические соображения, как видим, оказали влияние и на вторую правку сумароковских од, однако в данном случае количество сокращений, ими обусловленных, сравнительно невелико — всего около 13 % от общего числа строф. Что же побудило поэта вычеркнуть остальные 94 строфы? Ответ на этот вопрос дан в четверостишии, предпосланном в качестве эпиграфа сборнику «Оды торжественные» и специально для него сочиненном:

Не громкость и не нежность  
Прославят нашу песнь:  
Излишество всегда во стихотворстве плеснь;  
Имей способности, искусство и прилежность!

Эту же мысль Сумароков развивает в предисловии к изданной им в 1774 г. брошюре, в которой проводит сравнение своих од с одами Ломоносова: «Мне уже прискучило слышать всегдашняя о Г. Ломоносове и о себе разсуждения. Слово громкая ода к чести автора служить не может: да сие же изъяснение значит галиматию а не великолепие. Мне приписывают нежность: и сие изъяснение трагическому автору чести не приносит. Может ли лирический автор составить честь имени своему громом! и может ли представленный во драме геркулес быти нежною сильвиею и амариллоу воздыхающими у тасса и гвариния!»<sup>30</sup>

Из двух процитированных отрывков видно, что для Сумарокова в 1774 г. остается актуальным вопрос о соотношении его собственного стиля с ломоносовским и важнейшей чертой последнего наряду с «громкостью» становится «излишество». Переосмысление старых теоретических споров вызвано было, очевидно, перспективой издания сборника похвальных од; ломоносовское «излишество» в этой перспективе могло рассматриваться уже не только как недостаток отдельно взятого поэтического текста, а как возможная характеристика

---

<sup>30</sup> Некоторые строфы двух авторов. СПб., 1774. Цит. по: Сумароков 1781–1782, IX: 247.

целой книги. В «Одах торжественных», таким образом, Сумароков воплощает свои последние теоретические установки, и именно в композиционном замысле сборника следует искать причины коренного пересмотра составляющих его текстов.

Тридцать стихотворений, вошедших в «Оды торжественные», тематически сосредоточены как на современной Сумарокову истории Российского государства, так и на его прошлом (правление Петра I, экскурсии в допетровскую историю). Хронологическое расположение стихотворений создает впечатление своего рода летописного повествования, охватывающего важнейшие исторические вехи: жизнь и смерть Петра I, вступление на престол Елизаветы, Семилетнюю войну, смерть Елизаветы и воцарение Екатерины, развитие торговли на восточном направлении и путешествие Екатерины по Волге, начало войны с Турцией и основные ее эпизоды, волнения в Москве в «чумном» 1771 г., победу над Турцией и ряд других менее значительных событий.

«Оды торжественные» условно делятся на три раздела. Первые шесть стихотворений, обращенные к Петру I и Елизавете, посвящены преимущественно их военным успехам. Следующие четырнадцать, адресованные Екатерине, воспевают мирный период между ее вступлением на престол в 1762 г. и осенью 1768 г., кануном русско-турецкой войны. В последних десяти одах Сумароков возвращается к военной теме: в них отражен ход русско-турецкой войны от взятия Хотина до подписания Кючук-Кайнарджийского мира<sup>31</sup>. Первый и третий разделы сборника, объединенные военной топикой, связаны своего рода семантической рифмой: книга открывается «Одой на победы... Петра Перьваго», а заканчивается «Одой... на заключение мира с Портою Отоманскою 1774 года».

---

<sup>31</sup> Этим трем разделам соответствуют три периода литературной деятельности Сумарокова: ранний, для которого характерно ломоносовское влияние; период до выхода «Разных стихотворений», когда Сумароков пользовался наибольшим признанием; период после переезда в Москву в 1769 г., отмеченный постепенным отдалением его от двора.

Косвенным доказательством того, что композиция «Од торжественных» выстраивалась Сумароковым сознательно, может служить правка в строке двустишия из «Епистолы о стихотворстве», в котором обозначаются дозволенные в торжественной оде темы. В первой редакции 1748 г. оно выглядит так:

Великий Петр свой гром с берегов Балтийских мещет,  
Российский меч во всех концах вселенной блещет.

(Сумароков 1957: 118)

В «Наставлении хотящим быть писателями», вышедшем в свет в один год с «Одами торжественными», в этом двустишии точно воспроизводится топика двух «военных» разделов сборника:

Великий Петр свой гром с берегов Балтийских мещет,  
Екатеринин меч на Геллеспонте блещет.

(Сумароков 1957: 137)

Выстраиванию целостного квазилетописного повествования и реализации установки на экономность поэтического языка препятствовали прежде всего некоторые имманентные свойства одического жанра (такие, как расплывчатость тематической структуры и эксплуатация одного и того же набора топосов, в частности в традиционных зачинах и концовках). И Сумароков, продолжая работу по устранению ломоносовских «излишеств», начатую при подготовке «Разных стихотворений», снимает «дублетные» строфы, близко воспроизводящие тематику отдельных пассажей соседних стихотворений, а также во многих случаях — начальные и/или заключительные строфы, «ослабляя» тем самым границы отдельных текстов и облегчая читателю переход от одной оды к другой.

Лучшим примером применения такого подхода может служить новая редакция оды Петру I. Ее измененное заглавие

(«Ода на победы Государя Императора Петра Перьваго» — вместо «Ода о Государе Императоре Петре Перьвом»<sup>32</sup>) подчеркивает «обрамляющую» функцию военной темы в композиции книги. По сравнению с редакцией «Разных стихотворений» ода заметно сокращена — из 25 строф вычеркнуто 15; в их числе первые семь строф, содержащие традиционные обращения одописца к лире, к Пиндару, сравнения Петра с Цезарем и Александром Великим, повествования о строительстве Петербурга, о Полтавской битве и восточных походах Петра. В результате последняя редакция открывается *in medias res* — описанием географически нелокализованного поля боя:

[9/8/1]

Се те земли предо мною,  
Где был воздух весь зазжен,  
Где петровою страную  
Неприятель был ражен:  
Молния в полках летает:  
Меч российский там блистает:<sup>33</sup>  
В буре стонут дресеса:  
В реки кровь лиется долем,  
Над трепещущим престолом  
Пламенеют небеса.

(с. 3)

В третьей строфе новой редакции, исправив первый стих («Славы глас о Нем он внемлет» на «Персия сей ужас внемлет»), Сумароков вводит тему русско-турецкой и рус-

---

<sup>32</sup> Напомним первоначальное заглавие этой оды в «Ежемесячных сочинениях»: «Ода на Государя Императора Петра Великаго» (с. 21).

<sup>33</sup> В первой редакции и в редакции «Разных стихотворений» (с. 24) строфа начиналась так: «Станьте земли предомною, / Где ПЕТРОМ был воздух зжен, / Где пресильною рукою...» Строка «Меч российский там блистает», созвучная доминирующей в сборнике военной топике, заменила стих «Етна пламень отрыгает».

ско-персидской войн петровского времени; замена Полтавы южными «викториями», явно соотнесенными с южными походами Екатерины, как бы закладывает основу для построения кольцевой композиции сборника.

Изображение поля битвы и упоминание «ужаса» Персии с самого начала задает тон всему стихотворению. Сумароков вычеркивает строфы, адресованные матери Петра, Наталье Нарышкиной, и осуждающие восставших стрельцов, строфы, оплакивающие смерть Петра и утешающие Елизавету, и сохраняет помимо трех строф, которые теперь открывают стихотворение, две строфы, воспевающие построенный Петром флот, две строфы, прославляющие доблесть русских солдат, и еще две, посвященные кончине Петра и восшествию Елизаветы. В итоге в новом виде ода представляет собой сжатый обзор военных побед в последние годы петровского правления.

Подобным образом Сумароков поступает и в других случаях, сужая круг тем в каждой отдельной оде и соотнося его с местом оды в общей композиции сборника; как из «мирных», так и из «военных» од убираются строфы, нарушающие тематическое единство данного раздела. Характерно в этом отношении обращение Сумарокова с традиционным одическим топосом процветания наук и торговли. Он сохраняет его в одах второго раздела, соответствующего мирным годам правления Екатерины, но удаляет из стихотворений двух «обрамляющих» разделов. Так, во второй по общему счету оде Елизавете, на день ее рождения 1755 г., сокращены последние четыре строфы, славящие приверженность Петра I и его «дщери» «наукам» и «музам» (с. 38–39):

[15/15]

В сем ТВОЙ РОДИТЕЛЬ вертограде,  
Для нас науки насадил:  
В великольном сем ОН граде  
Жилище музам учредил.

Премудрость отворила двери  
ПЕТРУ, и для ПЕТРОВОЙ ДЩЕРИ,  
Во храм сокровищей своих.  
Ступайте Россы просвещайтесь,  
Ея дарами насыщайтесь,  
Вкушайте к пользе сладость их.

[16/16]

ЕЛИСАВЕТ, Москва страдала,  
В прехвальной зависти своей,  
Наук подобно ожидала,  
В покрове милости ТВОЕЙ.  
Уже Российская столица,  
Вспомнила ИМПЕРАТРИЦА,  
Твое довольствие начать.  
О МАТЕРЬ СВОЕГО народа!  
ТЕБЯ произвела природа,  
Дела ПЕТРОВЫ окончать.

[17/17]

Дивится грому вся вселенна,  
ТВОЕ оружие внемля.  
Победа нам определенна,  
ТЕБЯ страшится вся земля.  
Промчится в превеликих звуках,  
О наших слава так науках,  
И всю Европу удивит.  
ТВОЯ сияюща корона,  
В России Лока и Невтона,  
И всех премудрых оживит.

[18/18]

Смешайтесь токи Иппокрены,  
Вы, с чистой гордою Невой.  
Плещите вы в Московски стены,

Смешившись с ея водой.  
В далекия пределы света,  
Как царствует ЕЛИСАВЕТА,  
Гласи Российский Геликон:  
Сего тебе довольно слова,  
Вещай лишь только: ДОЧЬ ПЕТРОВА,  
Велика, такова как ОН.<sup>34</sup>

Точно так же из од периода русско-турецкой войны 1769—1774 гг. вычеркиваются «пацифистские» строфы, в особенности те из них, в которых процветание наук связывается с «тишиной». Доминирующий лейтмотив «военных» од звучит в заключительной строфе «Оды Государыне Императрице Екатерине Второй на день Ея тезоименитства... 1769 года», где в ответ на мольбу поэта ниспослать России мир «Всевышний речет» (с. 82):

[8//5]

<...>

Когда агарь не покорится,  
Ея жилище претворится  
Во груди камней и во прах...

Установка на войну до победного конца оправдывает удаление нижеследующих строф.

Из оды на взятие Хотина и покорение Молдавии (с. 146):

---

<sup>34</sup> Т. С. Михеева в статье о торжественных одах Сумарокова также обращает внимание на доминирующее значение «военной» темы в последней редакции данной оды, однако причину изъятия приведенных строф она видит в том, «что это 70-е годы XVIII века, что Елизавета уже умерла и на престоле была новая императрица, что к этому времени Сумароков уже ушел в отставку...» (Михеева 1979: 14). Но в таком случае текст оды мог быть сокращен на стадии подготовки «Разных стихотворений»: тогда давно уже правила Екатерина и Сумароков подумывал об отставке.

[12]

А Ты, о Боже милосердый,  
Услыши глас России всей,  
Вид общего желанья твердый,  
Согласный с музою моей!  
Под лаврами Россия в брани,  
К Тебе свои подымет длани;  
Да снидет райский к нам зефир:  
Я общий глас России внемлю:  
О сниди с небеси на землю,  
Дражайший вожделенный мир!

Из оды Екатерине на день ее тезоименитства 1769 г.  
(с. 149–150):

[7]

О ТЫ Венчанная Паллада,  
ЦАРИЦА Россов, Россам Мать,  
Покров, надежда и ограда!  
Тщась наше щастье воздымать,  
Победами окончи брани,  
Вложи на сопротивных дани,  
Разив Божественной рукой!  
Тогда взойдет науки семя:  
Приди, о вожделенно время,  
И Россам возврати покой!

Из оды Екатерине на день ее восшествия на престол  
1772 г. (с. 162, 164):

[1]

На вас мои стремятся взгляды,  
О нимфы, быстрыя реки!  
Ликуйте невския наяды:  
Нева в веселии теки!

Под областью ЕКАТЕРИНЫ,  
Брега покройте райски крины,  
И нежный дуй на них зефир!  
Сокройся брань от нас кровава:  
Произрости покой нам слава:  
И возвратися сладкий мир!

[5]

Да возвратятся дни покою,  
И жизнь пойдет нам паки та:  
Твоей затворятся рукою,  
Разверсты яновы врата:  
Сплетутся с лаврами оливы;  
Преобратятся дни гневливы,  
В сатурнов отдаленный век:  
Премудрость будет насаждаться:  
Мы станем ею наслаждаться;  
К тому созижден человек!

Из оды Екатерине на первый день 1774 г. (с. 173–174,  
176):

[1]

<...>  
Начнись ко щастью новый год,  
Великия Императрицы,  
И в наши мир войди границы,  
Блажен желасмый твой вход!

[2]

Всходи в сей год ты солнце краше,  
На полуночный горизонт:  
Прийди скоряя спокойство наше!  
<...>

[7]

Прострем ко вышнему мы длани;  
Да внидет тишина сюда.  
Наступит по кровавой брани,  
Златаго века дней чреда;  
Да бурное пройдет ненастье,  
Отторгнув беспокойства тень,  
И возсияет ясный день,  
России всей сугубя щастье. <...>

Даже из последней оды — на заключение мира с Портою Оттоманскою — Сумароков вычеркивает одну строфу, в которой призывает Екатерину восстановить мир (с. 188):

[5]

Отринь монархиня на веки,  
От нас тревожны люты дни!  
К тому ль рожденны человеки,  
Чтоб горести иметь одни.  
Во время брани спят науки,  
Художества тупеют руки,  
И тяготеет нивой плуг.  
Разстройка будет повсеместна:  
О брань, коль ты кому прелестна:  
Не может быть он ближним друг.

Мотив «тишины» не совсем исчезает из «военных» од, но и в тех редких случаях, когда он сохранен (как, например, в оде на первый день 1774 г.), мир последовательно связывается с полной победой над турками<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> См. с. 96:

[2]

<...>

Да возвратятся дни покою.  
Умножит русским он [Румянцев] мечем,  
Еще империи блистанье:

Противоположная тенденция наблюдается в одах «мирного» раздела. Так, из оды на первый день 1764 г. убраны две строфы, провозглашающие готовность России к войне, а из оды на день рождения Екатерины 1764 г. — строфа, в которой декларируется способность России при необходимости защищать свои колониальные интересы на юге и на востоке силой оружия. В оде же Екатерине на день ее тезоименитства 1768 г., завершающей эту часть сборника и написанной в преддверии войны с Турцией, вновь появляются «военные» мотивы, характерные для од первого раздела.

Сужение тематики отдельных од с целью включения их в единую мотивную структуру сборника может происходить и по другим направлениям. Пример тому — удаление из оды Екатерине на восшествие ее на престол 1762 г. и из оды на день ее рождения 1764 г. заключительных строф, призывающих достойно воспитать наследника престола. Это сокращение нельзя объяснить конъюнктурными соображениями (всем известным неприязненным отношением Екатерины к сыну), так как в «Одах торжественных» мы находим два стихотворения, целиком адресованных Павлу и традиционно выдержанных в комплиментарном, хотя и несколько наставительном тоне. Сумароковские поучения Павлу здесь как бы компенсируют вычеркнутые строфы. «Павловская» тема, таким образом, в сборнике не исчезает, а сосредоточивается в специально посвященных ей стихотворениях.

Соображениями «экономности» вызвано, по-видимому, и значительное сокращение «Оды Государыне Великой Княгине Наталии Алексеевне» — из 14 строф первой редакции (см. Сумароков 1773; с. 167–172) осталось только 3. В центре 11 вычеркнутых строф два основных мотива — призыв к великой княгине подражать добродетелям Екатерины и ожидание наследника. Быкова (Быкова 1962: 390) усмотрела в подобных коррективах еще одно проявление недовольства Сумарокова политикой императрицы, однако,

---

Скончает агарян мечтанье;  
Да славу новую речем.

судя по всему, причина в другом — в нежелании дублировать тематику «Оды... Наталии Алексеевне на первый день 1774 года» (Сумароков 1774ж; с. 182–185), помещенной в «Одах торжественных» несколькими страницами далее.

Основным доказательством сознательного расчета Сумарокова на прочтение «Од торжественных» как поэтического цикла служит подчинение структуры почти каждого стихотворения общему замыслу книги, которое достигается главным образом путем реструктурирования границ отдельных текстов: начальные и/или заключительные строфы, по преимуществу содержащие такие традиционные одические топосы, как обращение к музе и к лире в зачине и к монарху и Богу в финальных стихах, удалены в 20 одах из 30. Последствия такой эдиционной стратегии оказались двоякого рода. Прежде всего, сумароковские оды утрачивают четкую жанровую принадлежность, поскольку их новая композиционная структура не соответствует нормам, предписанным классицистической эстетикой<sup>36</sup>. Радикальная правка стихотворений, отсутствие в них привычного набора формализованных элементов в зачинах и концовках приводят в некоторых случаях к появлению гибридных в жанровом отношении текстов. Так, из 10 строф оды Екатерине на первый день 1774 г. поэт вычеркивает 7, не оставляя ни одного упоминания о Екатерине и новогоднем празднике и сохраняя только две строфы (первую и третью), воспевающие победы русских войск над турками, и одну, превозносящую доблести Румянцева. Об оде Наталии Алексеевне, превратившейся в короткое дидактическое послание из трех строф, мы только что говорили. Тот же эффект, хотя и не столь ярко выраженный, заметен и в других одах сборника.

---

<sup>36</sup> Эта тенденция проявляется и на более ранних этапах развития одической манеры Сумарокова. Так, в его одах традиционный ямб иногда заменяется хореем, а с середины 1760-х гг. существенно сокращается их средний объем. О склонности Сумарокова вводить в похвальные оды дидактический элемент см.: Гуковский 1927а: 30 и Trubetzkoy 1956: 36.

Еще одно важное следствие сумароковской редакции — формирование внутри сборника новых интертекстуальных отношений. Исчезновение стандартных зачинов и концовок способствует установлению семантических связей между отдельными текстами, в особенности лексических и тематических переключек в заключительных и начальных строфах следующих друг за другом стихотворений. В этом отношении примечательны двенадцатая и тринадцатая оды сборника, написанные в 1764 г. соответственно по случаю наступления Нового года и дня рождения Екатерины. Из новогодней оды убраны строфы, изображающие «Августовы леты» России и декларирующие ее готовность воевать «за честь Монаршу и закона». В новой редакции (с. 44) ода заканчивается описанием Петербурга:

[3/4/4]

Петрополя во градски стены,  
Крылатый конь ногой бьет,  
Из камня токи ипокрены,  
В потоки ладожски лиет.  
Ингрийской напоен волною,  
Столицу учинит иною,  
Взыграя сладко амфион:  
Представит ону свету зриму,  
Подобну августову риму,  
Толь пышну, как российский трон.

В следующем стихотворении (с. 45) сняты первые две строфы, содержавшие обращение одописца к Богу и ответный монолог, восхваляющий Екатерину, а начальные стихи третьей строфы слегка изменены:

[3/3/1]

Ты Боже милостью своею,  
Свой образ на престол вознес;

А мы императрицей сею,  
Взнесемся до краев небес:<sup>37</sup>  
Умножим ею нашу славу,  
Прострем российскую державу,  
До самых отдаленных вод:  
Последуя героев чину,  
Разверзем волны и пучину,  
В неведомый пойдем народ.

Как видим, первая строфа оды на день рождения Екатерины 1764 г. объединяется с последней строфой предыдущей оды сквозной темой императорской власти; создается естественный переход от одного стихотворения к другому, не ослабляемый формализованными элементами одического зачина и финала и провоцирующий восприятие двух стихотворений как единого поэтического текста.

Аналогичным образом сокращаются оды периода русско-турецкой войны. Приведем один пример. Первая редакция оды на взятие Хотина и покорение Молдавии заканчивалась обращенной к Богу мольбой ниспослать России мир. В последней редакции Сумароков убирает эту строфу и завершает оду победной декларацией о подчинении Молдавии власти Екатерины и о неизбежности падения Оттоманской Порты. Следующая ода на день тезоименитства Екатерины 1769 г., прежде открывавшаяся «монологом севера», отсутствующим в новой редакции, теперь сразу начинается с «военной» темы. Ниже даны финальные и вступительные строфы этих двух од в первоначальной и окончательной редакциях.

---

<sup>37</sup> Ср. в предыдущей редакции (с. 100):

Когда Ты милостью своею,  
Свой образ на престол вознес;  
ЦАРИЦЕЮ мы Боже СЕЮ,  
Взнесемся до краев небес <...>

*Первоначальные редакции*

Ода на взятие Хотина (с. 146):

[12]

А ты, о Боже милосердый,  
Услыши глас России всей,  
Вид общаго желанья твердый,  
Согласный с музою моею!  
Под лаврами Россия в брани,  
К Тебе свои подъемлет длани;  
Да снидет райский к нам зефир:  
Я общий глас России внемлю:  
О сниди с небеси на землю,  
Дражайший вожделенный мир!

Ода Екатерине на день тезоименитства (с. 147):

[1]

Дражайшее России имя!  
Весь север тако вопиет:  
Возвеличати тщишься ТЫ мя,  
И удивити мной вес свет:  
ТОБОЙ я краше райска крина.  
ВЕЛИКАЯ ЕКАТЕРИНА!  
Утеха ТЫ мне, польза, честь;  
Стремишься ТЫ меня исправить,  
Всех паче областей прославить,  
И выше солнца превознестъ.

*Окончательные редакции*

Ода на взятие Хотина (с. 79):

[11]

И се молдавския долины,  
Лес, горы и потоки вод,

Под областью ЕКАТЕРИНЫ:  
Славенский к ней бежит народ:  
К неве европа взоры мечет,  
На троне мустафа скрежещет,  
И порта гордая дрожит:  
Низвержется султан со трона:  
Увидим нова фараона:  
Он морем в азию бежит.

Ода Екатерине на день тезоименитства (с. 80):

[ 1 ]

Жди скорой греция премены,  
И торжествуй архипелаг!  
А вы восточна рима стены,  
Взирайте на российский флаг!  
Под именем императрицы,  
Прейдут евксинския границы  
От южных стран, нептун и петр:  
Повергнут дарданеллы прахом:  
Наполнится пучина страхом,  
Попрутся и валы и ветр.

Здесь, как и в предыдущем случае, первая строфа новой редакции оды на день тезоименитства 1769 г. воспринимается как закономерное продолжение предшествующей оды. Характерно и то, что удаление зачина во второй оде этой пары, по сути, приводит к деформации одического жанрового канона; стихотворение, не отвечающее правилам организации текста стихотворного панегирика, лишается самостоятельного статуса и ставится в тесную контекстуальную зависимость, свойственную более сложным циклическим структурам поэзии XIX в.

Вследствие такой авторедактуры панегирическая функция отдельных стихотворений претерпевает существен-

ную трансформацию: задача восхваления какого-либо монарха уступает место задаче прославления Российской империи. Переориентация эта проявляется и в коррективах, которые Сумароков внес в последнюю оду сборника, в силу своего положения весьма важную для оформления его как целого. Первоначальная версия, изданная отдельной брошюрой, завершается картиной ликования по поводу заключения мира с Турцией:

[8]

Российску вижу я палладу:  
Румянцов тамо перед ней,  
И возвещает невску граду,  
О радостях россии всей.  
Сей голос сферу проникает,  
И вся россия восклицает,  
ЕКАТЕРИНУ до небес.  
Народ усердем распаленной,  
Благодарит творца вселенной:  
Ликуют горы, дол и лес.

(Сумароков 1774з: 7;  
с. 189)

Иначе звучит эта строфа в исправленной редакции:

[7]

<...>  
Сей голос сферу проникает,  
И весь петрополь восклицает,  
ЕКАТЕРИНУ до небес.  
Греми россиян имя вечно:  
Россия славься бесконечно!  
Великий Бог тебя вознес.

(с. 106)

Здесь, как видим, примечательным образом смещаются акценты: Екатерину «воскликает» уже не «вся Россия», а только Петрополь, а основным объектом восхваления вместо императрицы становятся «россияне» и «Россия». В последнем же стихе взгляд одописца теперь обращен не к земле («Ликуют горы, дол и лес»), а к небесам («Великий Бог тебя вознес»).

Эти завершающие коррективы лишний раз подтверждают, что «Оды торжественная», вероятнее всего, задумывались автором как целостная совокупность стихотворений, объединенных имперской идеей, которую Сумароков ассоциировал по преимуществу с деятельностью Петра I<sup>38</sup>.

## II

Как и «Оды торжественная», «Елегии любовная» являются целостным поэтическим сборником, однако этот сборник выстроен, естественно, принципиально иным образом. Наш анализ истории его создания и процесса формирования его композиции базируется, как и в случае с «Одами торжественными», на трех группах текстов, знаменующих собой три основных этапа работы над стихотворениями. Первая группа — это элегии, опубликованные в журналах «Трудолюбивая пчела» и «Праздное время» между 1759 и 1760 г.; вторая — элегии, помещенные в «Разных стихотворениях» (Сумароков 1769в: 183–224); третью группу составляют окончательные редакции, включенные в «Елегии любовная»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Подробный анализ «Од торжественных» вынуждает нас пересмотреть традиционные представления о политических взглядах Сумарокова. Так, мы не можем согласиться с У. Глисоном (который не уделил этому сборнику должного внимания и опирался в своем исследовании на тексты новиковского собрания) в том, что поддержка Сумароковым внешней политики Екатерины — результат его компромисса с властью (см. Gleason 1976: 425). Воззрения Сумарокова в 1770-е гг. не зависели напрямую от различных политических деклараций двора, хотя и вполне корреспондировали с масштабными завоевательными проектами ближайшего окружения императрицы.

<sup>39</sup> После смерти Сумарокова его любовные элегии целиком переиздавались четырежды: в составе двух новиковских собраний (Сумароков 1781–1782,

### Русская элегия до Сумарокова

К 1759 г., когда Сумароков приступил к изданию своих любовных элегий, на русском языке существовало только два образца этого жанра — «парные» элегии Василия Тредиаковского, напечатанные двадцатью четырьмя годами ранее в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (Тредиаковский 1735; Тредиаковский 1963: 397–402). Значение этих двух стихотворений для становления жанра русской элегии трудно переоценить. Из тематического многообразия элегий Овидия Тредиаковский заимствует две темы, которые на протяжении последующих пятидесяти лет будут преобладать в русской элегии, — несчастная любовь и смерть. О том, как автор в духе классицистического мировоззрения трактует тему любовной страсти, а также о роли этих элегий в развитии и переосмыслении традиционных для античного жанра мотивов печали и тоски писалось немало (см.: Фризман 1973: 2–24; Фризман 1991: 10–11; Гуковский 1927б: 51–54). Однако влияние элегий Тредиаковского на формирование целостных поэтических циклов изучено явно недостаточно.

Тредиаковский сам пересказывает свои элегии, не оставляя сомнений в идентичности лирических субъектов и объектов в обоих текстах: «В первой плачет у меня вымышленный супруг о том, что разлучился с любезною своею супругою, также мечтательною, Илидарою и что уж ее не уповает видеть за дальностию; а во второй неутешно крушится о том, что уведомился он подлинно о смерти своей Илидары, а однако любить ее и по смерти перестать не может» (Тредиаковский 1963: 395–396). Здесь, как замечает Гуковский (1927б: 53–54), «[п]олучается подобие сюжетного движения от ситуации одной элегии к другой...», но «в самой [вто-

---

VIII: 365–380; Сумароков 1787, VIII: 345–358), в виде репринта «Елегий любовных», выпущенного в 1790-е гг. (см. СКРК 1963–1967, III: 196), и в антологии Л. Г. Фризмана «Русская элегия XVIII — начала XX века» (Фризман 1991: 68–76; здесь лишь частично учтена последняя авторская правка).

рой] элегии ничего не сказано о получении героем известия о смерти Илидары, т. е. мы не узнаем из нее, где и как умерла героиня...». Однако событийные элементы повествования — прежде всего факт смерти Илидары — не вовсе отсутствуют, а располагаются за пределами стихотворений: пробел восполняется, как мы видим, в авторском разъяснении, отчасти восстанавливающим недостающее сюжетное звено<sup>40</sup>.

Сходная повествовательная модель обнаруживается у Тредиаковского и в его переводе романа Тальмана «Езда в остров Любви» («Voyage de l'isle d'Amour»), состоящего из двух перемежаемых стихами эпистолярных монологов. Сюжет (собственно путешествие героя на остров Любви) развивается в основном в прозаической части; в стихах же, в том числе и отчетливо элегических, передаются чувства героя. Такой способ организации текста, когда поэтический цикл «вписан» в сюжетное повествование, напоминает композицию «Vita Nuova» Данте (см. Singleton 1949). Еще одну протонарративную структуру, правда менее четко выраженную, находим в приложении к роману — «Стихах на разные случаи» (Тредиаковский 1730: 173–235; Тредиаковский 1963: 55–100). На первый взгляд они кажутся разнородными текстами, но при более пристальном чтении здесь можно выделить несколько никак не маркированных поэтических циклов. В их числе две эпиграммы (первая — по-русски, вторая — по-французски), посвященные браку князя Куракина, и два стихотворения в форме диалога: в первом лирический герой признается героине в любви, во втором героиня его

---

<sup>40</sup> В исследовании, посвященном русской элегии, Кронеберг, признавая, что вступительные замечания Тредиаковского можно интерпретировать как указание на наличие здесь сюжета, тем не менее полагает, что вторая элегия «не содержит <...> какого-либо элемента, общего для обеих стихотворных ситуаций» (Kroneberg 1972: 44). Между тем один такой элемент, и весьма значимый, имеется — это имя Илидара. Использование «связующих» имен для создания сюжетных сцеплений наиболее характерно для сентиментализма (см. об этом в нашей монографии, готовящейся к печати: «A History of the Russian Lyric Sequence»).

любовь отвергает. Самый же интересный с точки зрения нашего исследования цикл включает десять стихотворений, составляющих некую новеллу, рассказанную в форме лирических монологов<sup>41</sup>. Первые три — объяснения в любви, в трех последующих говорится о помолвке и женитьбе, еще три представляют собой прощальные песни. Заключительное стихотворение констатирует окончательную разлуку влюбленных. Данный цикл примечателен своей тематикой и имплицитным сюжетом (зарождение любовного чувства — его расцвет — разлука любовников), которым и обусловлена последовательность расположения текстов. Кроме того, этот цикл непосредственно связан с парными элегиями: первое четверостишие последнего стихотворения цикла («Плач одного любовника») Тредиаковский использовал, лишь незначительно его переработав, в начальных строках первой элегии. Скорее всего, таким образом, идея сюжетного объединения отдельных текстов, воплощенная в элегическом цикле 1735 г., восходит к более примитивной повествовательной структуре цикла любовных стихотворений из «Стихов на разные случаи». Разумеется, эти наработки Тредиаковского в области нарратива, преимущественно его парные элегии, послужили основой для подражания и экспериментирования.

### *Журнальные публикации элегий*

Как показывает Гуковский в своем основополагающем исследовании русской элегии, в самых ранних любовных элегиях Сумарокова ощущается прямое влияние Тредиаков-

---

<sup>41</sup> Вот полный перечень этих стихотворений: 1) «Стихи о силе любви»; 2) «Объявление любви одной девице...»; 3) «Желание, учиненное одной девице»; 4) «Песня к любовнику и любовнице обручившимся»; 5) «Песня одной девице, вышедшей замуж»; 6) «Похвала всякой милой»; 7) «Прощание при разлучении со всякой милой»; 8) «Тоска любовницына в разлучении с любовником»; 9) «Тоска любовника в разлучении с любовницею»; 10) «Плач одного любовника». Формальным признаком цельности данной группы текстов является ее «кольцевая» композиция: первое и последнее стихотворения написаны по-русски, а остальные — по-французски.

ского (Гуковский 1927б: 55–56). В какой мере это влияние связано с опытами Тредиаковского по циклизации текстов? Обзор первых сумароковских элегий, десяти стихотворений, опубликованных в 1759 г. в «Трудолюбивой пчеле», показывает, что уже в этот период делались попытки установления межтекстовых связей. Первые две элегии Сумарокова (Сумароков 1759а; далее: группа А) включены в подборку из пяти элегий; другие ее участники — А. Нарышкин (авторство установлено В. П. Степановым — см. СРП, 2: 325), С. Нарышкин и А. Ржевский (см. комментарий). Какие-либо сюжетно-композиционные связи между текстами разных авторов здесь отсутствуют<sup>42</sup>, однако сумароковская пара демонстрирует нарративный потенциал, во многом напоминая циклы Тредиаковского. Первая элегия: «Лишась, дражайшая, мне, взора твоего...» — типичная жалоба влюбленного, которого разлучили с предметом его любви. Стихотворение позволяет реконструировать некоторые подробности любовных отношений: лирически герой пользуется взаимностью, его расставание с возлюбленной было недавним и мучительным, и в данный момент он сочиняет ей письмо. «Действие» второй элегии — «На долго разлучен с тобою дарагая...», — судя по указанию, содержащемуся в начальной строке, происходит после «действия» первой. В ней звучат примерно те же жалобы, однако возникают и два новых, весьма существенных сюжетных элемента: во-первых, влюбленных «разлучили далекие страны» вследствие отъезда одного из них (как видно, лирического героя) и, во-вторых, есть некоторая надежда на их воссоединение. Тем не менее завершается элегия пессимистической нотой: герой сознает, что встреча с любимой может и не состояться, и в этом случае он умрет с ее именем на устах. Сходство с Тредиаковским здесь

---

<sup>42</sup> Возможно, эта подборка сформирована в состязательных целях. Традиция представлять на суд читателя несколько произведений одного жанра берет начало с публикации в 1744 г. Псалма 143 в трех версиях — Сумарокова, Тредиаковского и Ломоносова; в дальнейшем поэтические состязания вошли в литературный обиход (см. Гуковский 1928).

более чем очевидно: это и «парность» элегий, и временной промежуток, отделяющий первое поэтическое высказывание от второго, и упоминание «далеких стран», разлучивших влюбленных, и финальный мотив любви и смерти (ср.: «...ту не забуду, / В гробе затворен пока червям в снесь буду» и «И с именем твоим дух томный испущу»).

Второй элегический цикл Сумарокова (далее: группа В) представлен четырьмя элегиями, составившими целый раздел августовского номера «Трудолюбивой пчелы» (Сумароков 1759г). Первая, «Чево ты мне еще зло время не насладо!..», является своеобразным зачином: судьба развела влюбленных, и это не единственный удар, постигший героя. Город, рощи и долины, которые ассоциируются с возлюбленной, ему кажутся теперь опустевшими и унылыми, из чего следует, что места эти покинула она. Вторая элегия, «Уже ушли от нас игранье и смехи...», обращена непосредственно к возлюбленной. Герой уговаривает ее жить «в спокойствии и в радостях», предоставив страдать ему одному, однако затем передумывает: ведь тогда это будет означать, что она к нему охладела. Герой жалуется, что с тех пор, как они расстались, судьба к нему особенно немилосердна и что он ощущает себя кораблем в бурном море (этот образ, как замечает Кронеберг, заимствован у Тредиаковского — см. Kroneberg 1972: 77). В финале звучит призыв «претерпевать тоску» и «время скучно» в ожидании воссоединения. В третьей элегии — «Терпи моя душа, терпи различны муки...» — развивается тема терпения («Сноси печали дух, сноси их сколько можно!»). Лирический герой вновь сетует на судьбу («Болезни, горести, тоску, напасти, скуки...») и утешается тем, что его «печали <...> смерть вечно прекратит». Четвертая, и последняя, элегия — «Я чаял, что свои я узы разрешил...» — играет решающую роль в построении сюжета цикла. По прошествии времени лирический герой стал замечать, что в разлуке с любимой его страсть сменяется чувствами почти дружескими, однако, увидев ее, он вновь испытывает муки любви.

Этот элегический цикл несколько сложнее, чем предыдущий, — здесь ощущается движение и во времени, и в пространстве. Большой психологической сложностью наделен и образ лирического героя. Во вполне связном сюжете находим лишь одно противоречие: в первой элегии город покидает возлюбленная героя, а в четвертой — отсутствовал он сам. Противоречие это, однако, не нарушает психологический и эмоциональный строй элегического цикла; оно указывает на то, что стихотворения писались независимо одно от другого и только потом, *post hoc*, были включены в одну подборку. При этом порядок расположения элегий не может быть случайным — любая другая организация текстов внутри подборки не позволила бы воссоздать подобие сюжета.

Из оставшихся четырех любовных элегий одна напечатана отдельно (стихотворение D: «Престанешь ли мой документ улаждать?..» — Сумароков 1759в)<sup>43</sup>, а три — вместе (Сумароков 1759д). При публикации трех последних (в дальнейшем: тексты группы С) Сумароков не предпринимает попытки ввести единые композиционные рамки. В первой из них — «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...» — описывается ситуация, когда влюбленные еще встречаются, но отъезд героя неминуем. И вновь разлука случается по воле «гневной судьбы». Происходит бурное прощание, мы узнаем о содержании разговора, который недавно состоялся между героями: она говорит, что он утешится с другой, и в ответ слышит заверения в верности. Во второй элегии, «Другим печальный стих рождает стихотворство...», ситуация совершенно иная: здесь разлука не угрожает влюбленным, однако лирический герой не может понять, почему любимая не приходит к нему на свидания. Он уговаривает себя, что во всем виновата судьба, но и не исключает, что героиня к нему охладела. В третьей элегии — «Ты только для твою любовь уничтожаешь...» — представлен еще один ва-

---

<sup>43</sup> Это стихотворение помещено в элегической паре вторым; первое принадлежит В. Нарышкину. Никакой композиционной связи между ними не прослеживается.

риант любовной коллизии: герой безумно влюблен, героиня же ведет себя легкомысленно — она его не отвергает, но и не отвечает взаимностью. Как видим, определенное разнообразие сюжетов этой группы элегий препятствовало их интеграции в единое повествовательное пространство, однако тот факт, что на первом месте здесь помещено стихотворение, в котором можно усмотреть завязку сквозного метасюжета (предстоящая разлука влюбленных), оказывается значимым в перспективе дальнейших опытов Сумарокова по циклизации элегических текстов.

### *Елегии в «Разных стихотворениях»*

В период между публикацией сумароковских текстов в «Трудолюбивой пчеле» и их переработкой для сборника «Разных стихотворения» элегия — в особенности элегия любовная — вошла в моду, сделалась распространенным литературным явлением. Исследуя этот феномен, Гуковский отмечает, что с 1759 по 1769 г. в журналах появляется 58 новых элегий и многие из них, главным образом написанные в начале 1760-х гг., сочиняются по образцу сумароковских. В их основе — простая сюжетная коллизия (обычно расставание влюбленных и связанная с этим психологическая драма); отступления, второстепенные персонажи, конкретные детали да и всякое непредвиденное развитие действия, как правило, отсутствуют. В то же время элегические стихотворения перенасыщены риторическими вопросами и восклицаниями, призванными усилить эмоциональный накал сетований лирического героя.

К этому же десятилетию относятся и разного рода эксперименты, предпринятые элегистами, в том числе Ржевским, Херасковым, Нарышкиными и др. Используемые ими новаторские приемы, с точки зрения Гуковского (Гуковский 1927б: 69), нарушают «лирическое единство», к которому стремился Сумароков. К таким приемам относятся описания конкретных событий, обильное включение

дидактических пассажей, повествовательных вставок и имен. Вследствие этого усложняется сюжет стихотворений и индивидуализируется элегическая ситуация (см.: Там же: 69—83; Фризман 1973: 30—31). Кроме того, делаются попытки мотивировать элегическое высказывание, превратив его в письмо или в монолог, что приводит к искажению исходной отвлеченно-созерцательной тональности, восходящей к Тредиаковскому.

Еще одна черта того времени, которую не называет Гукковский, но которая сыграла существенную роль в развитии элегических циклов в целом и экспериментов Сумарокова в частности, — это бурное развитие журналистики и книжной торговли, начавшееся в середине 1750-х гг. и достигшее особенного размаха в первое десятилетие царствования Екатерины. Получив в свое распоряжение надежную печатную трибуну, писатели оказались перед необходимостью выработки стратегии, определяющей способы представления текстов читающей публике, в том числе принципы их отбора и организации в стихотворные подборки. Теперь, в соответствии с новыми задачами, отдельные тексты рассматриваются не просто как воплощение какой-либо жанровой модели, а прежде всего как часть целого, единица контекста. В журнальные подборки помимо элегий объединяются песни, стансы, сонеты, идиллии, мадригалы (см. Lauer 1975), духовные и философские оды, а иногда и стихотворения разных жанров. Некоторые из них представляют собой очевидные пары, например «Песенка» и «Ответ на песенку» Хераскова (Херасков 1763) или «Две оды» Богдановича — «На красоту» и «Против красоты» (Богданович 1763). Межтекстовые связи в других подборках обнаруживаются лишь при внимательном чтении. Так, в журнале «Свободные часы» за 1763 г. особенно выделяются с точки зрения тематического сближения и композиционной совместимости публикации Николая Ржевского и Василия Санковского (например, «Оды любовные», «Мадригалы» и «Эпиграммы» Ржевского и «Две элегии»

Санковского), а в «Полезном увеселении» за 1761—1762 гг. — циклы Ржевского, Хераскова и нескольких анонимных авторов, а также переводные поэтические циклы и подборки стихотворений, собранные для литературных состязаний<sup>44</sup>.

Отдал должное этой тенденции и Сумароков. Например, в октябрьском номере «Праздного времени» за 1760 г. он публикует две поэтические сатиры под общим названием «Вывеска и Песенка»; первая — ироническое восхваление писца Савы, вторая — прославление его смерти от лица тех, кого он притеснял (Сумароков 1760а). Августовский номер содержит два текста Сумарокова, озаглавленные: «Елегия, и Стихи сухопутного кадетского корпуса, хирургу Вольфу» (Сумароков 1760б). Первый из них, «В болезни страждешь ты...», адресован заболевшей жене и выражает отчаяние ввиду ее возможной смерти. Вторым — «Во аде злобою смерть люта воспылала...» — представляет собой краткий рассказ о болезни жены и дочери и о том, как их спас от смерти хирург, которому и посвящено стихотворение. В обоих случаях мы имеем дело с парными стихотворениями, пафос и смысл которых в полной мере выявляются только при их совместном чтении.

Именно в этот период активного экспериментирования в области поэтических форм и их быстрого развития Сумароков готовит свои «Разные стихотворения». В раздел элегий сборника он включает все ранее опубликованные образцы этого жанра, кроме двух («Я чаял, что свои я узы разрешил...» и «В болезни страждешь ты...»), три новых и три стихотворения, обладающих элегической тональностью, но относящихся к другим жанрам, — две героиды и один «станс». Хотя какие-либо подрубрики в разделе отсутствуют, элегии условно распадаются на три самостоятельные группы: десять любовных (из них одна новая), три элегии «на случай» (на смерть сестры поэта, Федора Волкова и графини А. Шереметевой) и три элегии «общего содержания» (разрабатывающие мотив отчаяния), две из которых публикуются впервые.

---

<sup>44</sup> Об этих циклах и их месте в истории поэтических сборников XVIII столетия см. в нашей монографии, упомянутой в примеч. 40.

Можно было бы ожидать, что в «подразделе» любовных элегий Сумароков воспроизведет стихотворения в том порядке, в каком они впервые появились в «Трудолюбивой пчеле», однако он их перегруппировывает, одну ранее опубликованную элегию (В4: «Я чаял, что свои я узы разрешил...»), как уже отмечалось, исключает и вместо нее помещает новую («Все радости мои уходят от меня...»).

Приведем последовательность любовных элегий в «Разных стихотворениях» в сравнении с журнальными публикациями:

- С1 — I. «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...»  
С2 — II. «Другим печальный стих рождает стихотворство...»  
В1 — III. «Довольно ль на тоску, о время, ты взирало!...»  
          (= «Чего ты мне еще зло время не наслало!...»)  
А2 — IV. «На веки разлучен с тобою дарагая...»  
          (= «На долго разлучен с тобою дарагая...»)  
С3 — V. «Ты только для тово любовь уничтожаешь...»  
- — VI. Новая элегия: «Все радости мои уходят от меня...»  
А1 — VII. «Уже меня ни что на свете не прельщает...»  
          (= «Лишась, дражайшая, мне взора твоево...»)  
В2 — VIII. «Уже ушли от нас игранья и смехи...»  
В3 — IX. «Терпи моя душа, терпи различны муки...»  
D — X. «Престанешь ли моей докукой услаждаться?...»

Все ранее напечатанные элегии, кроме одной (D), подверглись переработке, главным образом сокращению: из общего числа строк любовных элегий — 542 в «Разных стихотворениях» вошло 414, исключено 128, или примерно 24%. Сокращения распределяются неравномерно: в отдельных стихотворениях их количество колеблется в пределах от 10 до 33% от общего объема текста.

Существует мнение, что в первых девяти любовных элегиях прослеживается «единая драматическая ситуация и слабо выраженный сюжет» (Sloane 1988: 75). Между тем

ситуации уже в первых двух элегиях, как мы показали выше, находятся в противоречии друг с другом. Сопоставление второго и третьего стихотворений также выявляет очевидные ситуационные расхождения: во второй элегии лирический герой обеспокоен равнодушием дамы сердца, в третьей оказывается, что он испытал счастье в прошлом и именно поэтому особенно тяжело переносит разлуку с возлюбленной. Эти бросающиеся в глаза противоречия не позволяют говорить о наличии *общего* даже «слабо выраженного» сюжета. По сравнению с журнальными вариантами сумароковские исправления и сокращения их не сгладили, но, как будет видно из дальнейшего, и не усугубили.

Какие же цели ставил Сумароков, сокращая тексты элегий и изменяя порядок их расположения? Сокращения, по всей видимости, согласуются с основной творческой установкой поэта 1760-х гг., которая прослеживается и в работе над торжественными одами, — стремлением к лаконизму и ясности изложения в соответствии с его интерпретацией классицистического канона. В большинстве случаев Сумароков снимает наиболее эмоциональные пассажи, избыточные риторическими восклицаниями и вопросами (этот процесс Кронеберг назвал «дериторизацией» текста — Kroneberg 1972: 46). Такие пассажи составляют ровно половину (64 строки<sup>45</sup>) из 128 опущенных строк. Так, уже из первой элегии — «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...» — убраны четыре подобных четверостишия.

Анализ сокращений свидетельствует, как кажется, и о целенаправленном изъятии тех строк, где содержатся

---

<sup>45</sup> Элегия I, ст. 33–36, 41–44, 47–50, 53–56; элегия II, ст. 43–46; элегия IV, ст. 23–26, 45–48; элегия V, ст. 37–40, 63–82; элегия VIII, ст. 13–20, 29–32. Естественно, сокращению подвергаются как минимум четыре строки подряд, поскольку стихотворения состоят из блоков, включающих в себя два двустишия, одно — с мужской рифмой, другое — с женской. Исключение составляют начальные и заключительные двустишия, которые сокращаются без ущерба для регулярного чередования мужской и женской рифмы (см., например, в элегии V).

излишние подробности, нарушающие цельность образа страдающего героя. Например, во второй элегии — «Другим печальный стих рождает стихотворство...» — поэт жертвует рассуждением героя о том, что его возлюбленная может быть ему неверна и как он в таком случае должен себя вести. Эти рассуждения уводят от центральной психологической коллизии — мучительного страдания героя из-за разлуки с любимой. В другой элегии почти на ту же тему, «Довольно ль на тоску, о время, ты взирало!..» (в журнальном варианте: «Чего ты мне еще зло время не наслало!..»), удалено четверостишие, снижающее эмоциональное напряжение стихотворения: главная причина переживаний героя — разлука с любимой — здесь оказывается на последнем месте в ряду постигших его бедствий («Опасности, и страх, препятствия, беды, / Терзали томный дух все вдруг без череды, / И в обстоятельства меня низвергнув злая, / Отъяли наконец и очи дарагия» — Сумароков 1759г: 506; с. 201). Самое существенное сокращение такого типа — во семь первых строк приведенного ниже фрагмента стихотворения «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...» — содержит единственную во всех элегиях мифологическую аллюзию; лирический герой сравнивает себя с Эхо, томящейся по Нарциссу:

Как Эхо вопиет во гласе самом слезном,  
По рощам о своем Нарциссе прелюбезном,  
Так странствуя и я в пустынях и горах,  
Не видя ни чего приятного в глазах,  
Когда я вас лишась стесненным духом вспомню,  
Противную страну стенанием наполню.  
Брега журчащих струй где склонность я приял,  
Где в самый перьвый раз ее поцаловал!  
Вы будете всяк час в уме моем твердиться,  
И в мыслях с током слез всегда чрез город литься.

(Сумароков 1759д: 534; с. 195)

Исключение этих строк вызвано, вероятнее всего, не столько стремлением к «дериторизации» текста, сколько неуместностью отступления: мало того что лирический герой сравнивает себя здесь с мифологическим персонажем женского пола — в заключительных четырех строках процитированного отрывка наличествует смысловая невнятица, в результате чего, в частности, через город «льются» не воды, а берега реки. Заключительное двустишие Сумароков переделывает, согласуя его с содержанием предшествующих строк:

Мне ваших красных рощ, долин приречных гор,  
Во веки не забыть: куда ни вскину взор,  
*Ни где не возмогу я больше веселиться:*  
*И воды с током слез чрез город будут литься.*  
(Сумароков 1769в: 185)

В других случаях отдельные фрагменты вычеркиваются, по-видимому, чтобы устранить многословие. Впрочем, предположения такого рода можно выдвигать лишь с большой осторожностью, поскольку каждая элегия, по меткому выражению Гуковского, представляет собой «объемистую смысловую тавтологию» (Гуковский 1927б: 57). И тем не менее скорее всего стремлением преодолеть избыточность текста следует объяснить переработку следующего отрывка из элегии «На долго разлучен с тобою дарагая...» (в «Разных стихотворениях»: «На веки разлучен с тобою дарагая...»):

Кто в разлучении с любезной не бывал,  
Тот скуки и тоски прямыя не вкушал.  
С тем, кто с возлюбленной живет своею купно,  
Забавы завсегда бывают неотступно,  
И нет ему часа себе вообразить,  
Как было б тяжело, ему с ней розно жить.  
Лишь вам, которыхя подвержены сей страсти,  
И чувствовали в ней подобны мне напасти!

Коль сносно мне мое страдание терпеть,  
Лишь вам одним, лишь вам то можно разуметь.  
(Сумароков 1759а: 117–118; с. 205)

Сумароков исправляет первые два стиха и снимает следующие четыре, где более развернуто повторяется только что сформулированная мысль. Вот как выглядит окончательный вариант:

Во разлученьи кто с любезной не бывал,  
Тот прямо никогда еще не унывал:  
Лишь вам, которья подвержены сей страсти,  
И чувствовали в ней подобны мне напасти,  
Коль сносно <мне><sup>46</sup> в таком страдании тометь,  
Лишь вам одним, лишь вам то можно разуметь.  
(Сумароков 1769в: 192)

Все прочие, относительно немногочисленные, сокращения (не более 20%) в целом обусловлены, скорее всего, различными эстетическими соображениями<sup>47</sup>.

Гораздо сложнее было бы объяснить, почему Сумароков перегруппировал элегии в «Разных стихотворениях», пренебрегая и хронологией их написания, и порядком расположения в журнальных публикациях, если бы мы не обладали их окончательными вариантами, воспроизведенными в «Елегиях любовных». Представляется весьма вероятным, что в сборнике 1769 г. поэт начинает разрабатывать новую повествовательную динамику, существенно отличающуюся от той, которая лежала в основе коротких журнальных под-

---

<sup>46</sup> Восстановлено нами по первой редакции стихотворения.

<sup>47</sup> Например, следующее четверостишие из уже и без того короткого текста (24 строки) восьмой элегии: «Веселой мысли нет, все радости сокрылись, / Все злые случаи на мя вооружились, / Великодушие колеблется во мне. / К которой ни возрю тоскуя стороне...» (Сумароков 1759г: 509; с. 212) — удалено, вероятно, из-за последнего стиха с его «выбивающейся» синтаксической инверсией, не характерной для Сумарокова.

борок. В пользу нашего предположения свидетельствует, как кажется, помещение в начале раздела элегий первого стихотворения из группы С («Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...»), где, как мы знаем, вводится завязка сквозного метасюжета — влюбленные узнают о предстоящей разлуке (мотив разлуки составляет фон большинства последующих элегий). Не менее значимо наличие «парных» элегий, в которых намечены новые сюжетные сцепления. Прежде всего, в перспективе формирования сборника «Елегии любовные», укажем на соседство третьей элегии группы С «Ты только для тово любовь уничтожаешь...» и новой элегии «Все радости мои уходят от меня...». В первой из них лирический герой сетует, что любовь его не находит взаимности:

Нет жалости в тебе; за все в любви пыланье,  
За все почтение, ты зря мое желанье  
И зная подлинно какую скорбь терплю,  
Не хочешь и внимать, что я тебя люблю.

(Сумароков 1769в: 194; с. 215)

Заканчивается элегия риторическим пассажем — призывом героя побывать на его могиле и воздать должное его чувству. В следующей элегии заявленный сюжет доводится до логического завершения: герой вынужден с горечью признать, что он неприятен любимой и она ищет «новых забав». Когда-нибудь, заключает герой, ей вспомнится его любовь, но будет слишком поздно.

Еще один блок композиционно совместимых текстов включает первую элегию из группы А: «Уже меня ни что на свете не прельщает...» (= «Лишась, дражайшая, мне, взора твоево...») — и вторую и третью элегии из группы В: «Уже ушли от нас игrania и смехи...» и «Терпи моя душа, терпи различны муки...». В этом блоке в целом сохранена сюжетная канва рассмотренного выше цикла В (расставание влюбленных — призыв к героине «претерпевать тоску»

в надежде на воссоединение — развитие темы терпения без конкретизации причин «горести» героя; смерть как спасительный выход), однако здесь достигается бóльшая последовательность за счет замены элегии В1, которая содержит абстрактную жалобу, адресованную персонифицированной судьбе, на элегию А1, обращенную непосредственно к возлюбленной героя.

Впрочем, среди десяти любовных элегий можно выделить лишь два сюжетобразующих блока, а раздел элегий в целом испытания на композиционное единство не выдерживает. Поскольку данные блоки текстов никак не выделены, читатель едва ли мог распознать их, как это сделали мы. И тем не менее само наличие таких блоков и маркированного зачина в «Разных стихотворениях» обнаруживает тенденцию к реализации нарративного потенциала элегической поэзии, причем не столько в рамках отдельного стихотворения, сколько в межтекстовом пространстве, — тенденцию, заметно обозначившуюся в поэтических подборках 1760-х гг.

### *«Елегии любовныя»*

Одновременно с выходом в свет «Разных стихотворений» появляется еще одно издание, которое могло оказать влияние на Сумарокова, — это «Элегии и письмо» Федора Козельского (Козельский 1769; см. также: Козельский 1778, II: 7–63), самый крупный по объему русский сборник элегий XVIII в. В нем распознаются многие черты, характерные для элегических текстов 1760-х гг., в том числе пристальное внимание к сюжету, описание деталей и включение второстепенных персонажей. В сборнике Козельского нет единой композиции; между тем некоторые особенности его организации могли привлечь внимание Сумарокова. Прежде всего — наличие двух пѣр стихотворений, не только объединенных общим сюжетом, но и диалогичных по отношению друг к другу. В первой элегии одной пары лирический герой обвиняет возлюбленную в неверности. Во второй

элегии возлюбленная заверяет героя, что мужчина, с которым он ее видел, — всего лишь ее брат. В первом стихотворении другой пары героиня объявляет возлюбленному о невозможности когда-либо соединиться, поскольку ее положение в обществе служит препятствием к браку с человеком низкого происхождения, таким, как он. Во втором герой пытается убедить даму сердца, что сословная принадлежность — случайность и что ради истинной любви можно пойти против родительской воли. Ни одна из намеченных сюжетных линий не получает у Козельского дальнейшего развития, однако элегическая подборка имеет неожиданный финал, создающий иллюзию сквозного сюжета. Если в двадцати четырех элегиях цикла неизменная эмоция — это страдания влюбленных, то в заключительной, двадцать пятой, они счастливо соединяются:

Желание мое к концу уже идет!  
Щастливая судьба отраду мне дает;  
Старание мое было не бесполезно,  
Сокровище уже я получил любезно.  
(Козельский 1769: 52)

Такая псевдоразвязка (*happy ending*), в корне противоречившая тематическим канонам элегического жанра, демонстрировала принципиальную возможность построения целостной композиции, собственно и реализованную Сумароковым в «Елегиях любовных».

В его сборник 1774 г. помимо любовных элегий вошли два «станса». Открывается он эпиграфом, взятым из «Наставления хотящим быти писателями» и реминисцирующим пассаж из «Поэтического искусства» Буало (см. Фризман 1991: 9–10, а также преамбулу комментария к элегиям):

Противняе всево элегии притворство,  
И хладно в ней всегда без страсти стихотворство,

Колико мыслию в нево ни углубись:  
Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись.

Порядок расположения элегий здесь примерно такой же, как в «Разных стихотворениях»:

<i>«Разных стихотворения»</i>	<i>«Елегии любовныя»</i>
C1	C1
C2	C2
B1	B1
A2	A2
C3	—
«Все радости мои...»	—
A1	A1
—	Новая элегия («Не вижу я тебя...»)
B2	B2
B3	B3
—	Новая элегия («Неверная!..»)
D	D
—	C3
—	«Все радости мои...»

Бросаются в глаза два основных отличия. Во-первых, пара C3 — «Все радости мои...» переставлена в конец цикла. Во-вторых, в сборнике помещены две новые элегии — обе публикуются впервые и написаны, по всей вероятности, специально для этого издания.

Тексты же, включенные в «Елегии любовныя», были переработаны кардинально. Если в «Разных стихотворениях» сокращено 24% строк первоначальных вариантов, то в «Елегиях любовных» — свыше 55%. Кронеберг рассматривает эти купюры как продолжение процесса «дериторизации», начатого в 1769 г. (см. Kroneberg 1972: 147–149), а Людмила Луцевич объясняет их следующим образом: «Во-первых, убиралась тавтологические длинноты; во-вторых, исключались

отдельные отрывки, воплощавшие ранее „борьбу“ рационалистического и чувственного начал, причем если „рацио-куски“ исчезают, то следующие в тексте за ними „чувственные“, как правило, остаются; в-третьих, изымались части текста, содержащие размышления (или воспоминания) о совершенных или возможных поступках возлюбленной, представляющие собой зачастую дидактические „умствования“; в-четвертых, изъят единственный в любовной элегической поэзии Сумарокова отрывок, включавший мифологическое имя» (Луцевич 1980: 21). Эти справедливые (хотя и не исчерпывающие) наблюдения уязвимы в том отношении, что практически все виды изъятий, упомянутых Луцевич, имели место и при подготовке «Разных стихотворений». Ее выводы, равно как и толкование Кронеберга, не объясняют, почему на протяжении всего нескольких лет Сумароков дважды подвергает свои элегии радикальному сокращению.

Между тем сопоставление сокращений, внесенных на двух разных этапах работы, позволяет дать однозначный ответ: сумароковская авторедактура направлена на формирование в «Елегиях любовных» своеобразного лирического нарратива. Несмотря на некоторые сюжетные противоречия, сборник может быть прочитан как дневник в стихах, общее содержание которого сводится к следующему. Лирический герой расстается с возлюбленной вследствие отъезда одного из них (или из-за «случая», как во второй элегии; причины разлуки «обобщаются» в начале VI элегии: «Не вижу я тебя и разлучен судьбою, / Местами, временем, на долго я с тобою...»). Он клянется ей в верности, страдает, убежденный, что и она тяжело переносит разлуку («плачет без отрады»), вспоминает сцены прощания и призывает любимую жить «в спокойствии и радостях» («Пусть буду только я крушится в сей любви...»). Выясняется, что разлука с любимой — не единственное несчастье в жизни героя, а утешением ему служит ее верность («А щастие мое во верности твоей»). В конце концов герой оказывается вблизи возлюбленной, однако

узнает, что она ему неверна. Он «чувствует несносный удар» и просит забыть его навсегда. Все же, вероятно, через какое-то время, он пытается вновь пробудить в ней былые чувства, но тщетно. В конечном счете герой вынужден признать, что стал любимой «противен»; его удел отныне — лишь пустые угрозы: она раскается, «да только» его «уже не будет».

Построение этого несложного сюжета потребовало тем не менее кропотливой редакционной работы, осуществлявшейся по трем основным направлениям: 1) изъятие и исправление стихов, которые при последовательном чтении могли порождать сюжетные несообразности; 2) переработка отдельных строк для сглаживания переходов в тех местах, где производились сокращения; 3) сочинение новых стихотворений для заполнения композиционных лакун. Рассмотрим эти три направления авторедактуры подробнее.

Открывается сборник, как и соответствующий раздел «Разных стихотворений», элегией «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...», задающей настроение всему циклу. В ней герой расстается с возлюбленной; накануне отъезда он горько сетует на судьбу, заверяет героиню в верности и просит, вспоминая его, «пустить хотя две слезки из очей». В предыдущем варианте этой элегии создается впечатление, что влюбленные расстанутся навсегда. В новой редакции явные указания на безысходность ситуации отсутствуют. Так, из приведенного ниже отрывка удалены четыре стиха, нагнетающие трагизм:

Не плачь о том, не плачь, чтоб был иною пленен,  
Вздыхай, что нет с тобой! не буду я пременен:  
[Вздыхай, что мы с тобой лишились утех,  
И в слезы обращен с играньем прежний смех!  
Грущу: пускай умру, увянув в лутчем цвете;  
Коль нет тебя, ни что не надобно на свете. ]  
Уже не будет в век минуты мне такой,  
В которую б я мог почувствовать покой.

(Сумароков 1769в: 184; с. 194)

В сохранных же стихах примечательно исправление в третьей строке («не будет в век...» на «не будет уж...»), благодаря которому вопрос о продолжительности разлуки остается открытым:

Не плачь о том, не плачь, что б был иною пленен;  
Вдыхай, что нет *меня!* *хоть я и не* пременен:  
*Хотя* не будет *уж* минуты мне такой,  
В которую б я мог почувствовать покой.

(с. 4)

В результате изъятия следующего фрагмента устраняется еще одно указание на пессимистический сценарий:

Места и времена мне будут меняться,  
Но с нею уж ни где, ни где не соединяться:  
Забава будет вся вздыхание и стон:  
И сколько раз она отнимет сладкий сон,  
Как узрю то во лжи что в правде мне бывало.  
Проснусь и возстеню, что то уже пропало.

(Сумароков 1769в: 185–186; с. 196)

С помощью этих коррективов в повествовательном пространстве цикла сохраняется возможность для соединения влюбленных.

Вторая элегия, как и в «Разных стихотворениях», — «Другим печальный стих рождает стихотворство...». Здесь, как мы помним, влюбленные разлучены некими обстоятельствами («Причина мне случай в нещастии моем»), хотя в предыдущих редакциях между ними сохраняется какая-то связь:

Напрасно на нее рождается досада;  
Она бы всякой час со мной быть купно рада.  
Сержусь, и думаю почто не изберет  
К тому удобна дня, а ей в том воли нет.

Но как во многих днях, не сыщется дня такого!  
Сулит увидиться: сулит не держит слова,  
А я в обмане сем мучение терплю:  
Сержусь, но гневом тем лишь пуще я люблю.  
Не лъзя престать любить, я ею уж уверен<,>  
Что мне она верна; и я быть должен верен.  
Я верен; ах! но что имею из тово!  
Я днесь от беспокойств, терпенья моего,  
Лишенный всех забав ни чем не услаждаюсь:  
Стараюсь волен быть, и больше побеждаюсь.  
(Сумароков 1769в: 187; с. 197–198)

В «Елегиях любовных» Сумароков пытается устранить все, что касается реального присутствия героини и ее обещаний:

Напрасно на нее рождается досада;  
Она бы всякой час со мной быть купно рада.  
Я верен ей, но что имею из тово!  
Я днесь от беспокойств, терпенья моего,  
Лишенный всех забав ни чем не услаждаюсь.  
Стараюсь волен быть, и больше побеждаюсь.  
(с. 6)

В результате еще одной правки удаётся подчеркнуть, что контакт между героем и его возлюбленной отсутствует. В самой ранней, журнальной, версии этой элегии содержится пространное обращение к героине. В промежуточном варианте, в «Разных стихотворениях», из него сохранилось только одно двустишие:

Ты в верности ко мне в уме моем летаешь,  
Как таю я тобой, ты мной взаимно таешь.  
(Сумароков 1769в: 188; с. 199)

В окончательной редакции снимаются и эти строки; героиня упоминается теперь только в третьем лице, за счет чего усиливается впечатление, что герой с нею разлучен. Из первоначальных восьмидесяти строк остаются лишь сорок, которые описывают страдания влюбленного.

В третьей элегии, где причина «мук и грустей» героя — отъезд героини, Сумароков сокращает первые две строки, устраняя избыточность следующих друг за другом риторических восклицаний:

[Довольно ль на тоску, о время, ты взирало!  
И где ты столько мук, и грустей собирало!]  
Судьба за что ты мне даешь такую часть!  
Куда ни обращусь, везде, везде напасть.  
(Сумароков 1769в: 189; с. 201)

Удаляются еще две строки, нарушающие логику повествования. В предыдущих вариантах (см. также: Сумароков 1759г: 506), размышляя о своих страданиях, лирический герой переживает из-за того, что расстался с возлюбленной внезапно:

О случай! о судьба! возможно ли снести!  
Разстаться с тем кто мил и не сказать прости!

Эта ситуация очевидным образом противоречит той, которая представлена в первой элегии, а потому процитированными строками пришлось пожертвовать.

Устранение последнего противоречия подготавливает читателя к восприятию четвертой элегии — «На долго разлучен с тобою дарагая...» (здесь само за себя говорит редкое в редакторской практике Сумарокова восстановление первоначального варианта: «На долго разлучен...» — вместо «На веки разлучен...» в «Разных стихотворениях»), посвященной главным образом воспоминаниям об ушедшем счастье, и осо-

бенно пятой — «Уже меня ни что на свете не прельщает...», где лирический герой заново переживает день расставания. Обе элегии подверглись существенным сокращениям, продиктованным, по наблюдению Луцевич, стремлением преодолеть имеющиеся длинноты, — но, как мы показываем, исходя из контекста сборника в целом, а не только отдельно взятого стихотворения.

Шестая элегия, «Не вижу я тебя и разлучен судьбою...», — новое стихотворение, которое благодаря своему содержанию и местоположению в сборнике играет первостепенную роль в развитии повествования. Эта элегия как бы подытоживает содержание предыдущих, вновь повествуя об обстоятельствах разлуки влюбленных; в ней трагическая интонация уступает место философско-созерцательной. Поэт, обращаясь к возлюбленной, сосредоточивается на теме любви и постоянства:

Я помню о тебе, всяк день и всяку ночь:  
От мыслей ты моих не удалилась прочь.  
Я все спокойствие мое тобою рушу:  
Хотя тебя не зрю, люблю тебя как душу.  
Не столькомышлю я печася о себе,  
Колико думаю, драгая, о тебе.

(с. 11)

Данный фрагмент является прелюдией к наиболее значимым строкам, в которых звучит мотив верности:

Наполнен разум мой приятностию сей:  
А щастие мое во верности твоей.

(с. 11)

Следующие две элегии, радикально сокращенные версии второго и третьего стихотворений из группы В, возвращают нас к основной теме — душевных мук и отчаяния. В предыдущем варианте седьмой элегии отчаяние смягчается

надеждой, что в конечном счете влюбленные соединятся. Теперь «оптимистические» строки (в их числе и 8 финальных) снимаются, а в 12 оставшихся герой жалуется любимой, что их разлука как бы иницирует череду несчастий, на него обрушившихся. Восьмая элегия после удаления начального двустипхия (содержащего призыв к терпению) открывается, в продолжение темы седьмой элегии, картиной бедствий лирического героя. Сумароков вносит сюда еще два существенных корректива, как представляется, с целью более полной интеграции стихотворения в общую ткань повествования. Во-первых, с помощью изменения одной строки вводится упоминание о причине страданий героя (с. 12; ср.: Сумароков 1769в: 201; 1759г: 509, а также с. 212):

[Противная судьба повсюду мной владает, ]  
*Судьба разлуки злой мной сильно обладает:*  
И яд моей крови всю внутренну съядает.

Во-вторых, снимаются шесть строк с их общими рассуждениями о превратностях судьбы (Сумароков 1769в: 201; с. 212):

О суетная жизнь! ты в радостях кратка,  
И долговременна; коль смертным не сладка!  
Когда велит судьба терзаться неотложно,  
Сноси печали дух, сноси их сколько можно!  
И естыли их уже ни что не отвратит;  
Отваживайся! смерть их вечно прекратит.

Теперь элегия завершается процитированными выше стихами («Судьба разлуки злой мной сильно обладает: / И яд моей крови всю внутренну съядает»), нотой отчаяния и безнадежности, и тем самым готовит читателя к кульминации цикла, содержащейся в девятой элегии, которая появилась в «Елегиях любовных» впервые и должна была, по всей видимости, восполнить недостающий драматический элемент:

Неверная! меня ты вечно погубила:  
А мне казалось, что ты меня любила.  
Как я тобой горел, ты в самы те часы,  
Вверяла от меня свои другим красы.

(с. 13)

Мы узнаем, что героиня уже давно тайно встречается с другим, ее видели сидящей у него на коленях в «бесстыдной» позе. Лирический герой воспринимает открывшееся ему с ужасом и предсказывает, что «неверную» новый возлюбленный непременно оставит. В заключение герой просит: «...вечно мя забудь: / Забуди те часы как я тобою таял».

Начиная с этой элегии, тема разлуки исчезает (герой, как видим, оказывается вблизи возлюбленной); ее сменяет тема неразделенной любви. В десятой элегии, единственной, не подвергнутой сокращениям, звучит безнадежная мольба влюбленного («Я сердца твоево смягчить не уповаю...»; «Скажи драгая мне: и я тебя люблю»). Этот же мотив («Внемли, жестокая, мой томный глас, внемли...») находим и в одиннадцатой — «Ты только для тово любовь уничтожаешь...», сокращенной до 28 стихов (в первоначальной редакции — 96; в «Разных стихотворениях» — 64). Среди исключенных здесь оказываются и те строки, где герой рассказывает о знаках внимания к нему со стороны возлюбленной, например, следующие:

Нет жалости в тебе; за все в любви пыланье,  
За все почтение, ты зря мое желанье,  
И зная подлинно какую скорбь терплю,  
Не хочешь и внимать, что я тебя люблю.  
Поступок таковой ни мало б не был дивен,  
Когда бы я то знал что я тебе противен;  
Но знаю что тебе со мной приятно быть:  
Стараяешься со мной всех больше говорить,

Всех больше от тебя приветства получаю,  
Где б я с тобой ни был, везде твой взор встречаю.

(Сумароков 1769в: 194; с. 215)

Такими фрагментами пришлось пожертвовать, поскольку иначе разорвалась бы более или менее последовательно выстроенная повествовательная линия последних четырех элегий. В заключительной двенадцатой элегии герою отвергнут окончательно:

Веселие мое уходит от меня:  
Я в сердце жар любви всегда к тебе храня,  
Тебе противен стал; хотя того не знаю,  
За что тобою я и рвуся и стоною.

(с. 16)

Здесь подводится итог любовным отношениям: когда-то возлюбленная отвечала герою взаимностью («И будешь вображать не редко те часы, / Как были в области моей твои красы»), теперь она его разлюбила («Тебе противен стал...»), видимо, окончательно избрав другого («Как я, другой тебе равно быть может мил...»). Герою остается только предупредить возлюбленную:

Я знаю, что твой дух меня не позабудет;  
Да только может быть меня уже не будет.  
Воспоминание тебя хотя смутит;  
Но уж раскаянье меня не возвратит.

(с. 17)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Для усиления финала Сумароков снимает четыре строки, следовавшие за процитированными и прежде завершавшие элегию (Сумароков 1769в: 196; с. 218):

Мне времени сего которо столько злобно,  
Хотя бы я хотел прежити не удобно.  
Когда бы ты меня к себе не привлекла,  
Так жизнь моя еще б покойно все текла.

Как видим, цикл из двенадцати элегий, выстроенный и отредактированный таким радикальным образом, может прочитываться как связное повествование. Сумароков устраняет в текстах стихотворений основные сюжетные противоречия и избирает оптимальный порядок расположения тематических блоков: расставание (I), переживание разлуки (II—VIII), измена (IX), мольба о любви (X—XI), окончательный разрыв (XII). Все же кое-какие противоречия остаются. Это и разные мотивировки разлуки (в первой и четвертой элегиях уезжает герой, а в третьей — героиня), и колеблющийся статус отношений героев (ср., например, третью и одиннадцатую элегии). Однако подобная непоследовательность, которая выглядела бы недостатком в едином нарративе, сглаживается в лирическом цикле, где каждое стихотворение может восприниматься как дневниковая запись. Читатель этого своеобразного дневника волен самостоятельно домысливать перипетии запечатленных здесь любовных отношений.

Между тем, как мы знаем, следом за элегиями, не считаясь с нормами сочетаемости жанров, Сумароков помещает два «станса». В этих стихотворениях, не привносящих ничего нового в развитие сюжета, находят оригинальное завершение две основные темы цикла — любви и отчаяния. Одно стихотворение, «Могу ли я сказать возлюбленной иначе...», появившееся в «Елегиях любовных» впервые, — это гимн Эросу; другое — «Сам себя я ненавижу...», опубликованное прежде в «Разных стихотворениях», — повествует о горестном отчаянии. Уже первая его строфа дает представление о тональности всего стихотворения:

Сам себя я ненавижу,  
Не страшуся ни чево;  
Окончания не вижу  
Я страданья моего:  
Сердце стонет,  
Взор мой тонет,

Во слезах и день и ночь:  
Дух томится,  
Солнце тмится,  
В полдень убегая прочь.  
(с. 19)

В последующих строфах тема отчаяния многообразно варьируется; любовная тема отсутствует. Текст «станса» в «Елегиях любовных» почти идентичен первоначальной редакции, однако имеется одно важное отличие: в финале появляется новая строфа, созвучная элегическим мотивам вечной разлуки и отчаяния:

О тебе одной болею,  
Дарагая, тя любя,  
И тебя одной жалею;  
Я жалею лишь тебя.  
Я крушуся,  
Что лишуся,  
Я любезной на всегда.  
И судьбою,  
Я с тобою  
Не увижусь никогда.  
(с. 22)

Эта строфа придает завершенность и последнему стихотворению, и всему сборнику.

Целостность композиции «Елегий любовных» вынуждает нас не только внести существенные коррективы в оценку сумароковской элегии, но вообще переосмыслить историю классицистической элегии и — что, пожалуй, наиболее важно — историю циклизации поэтических текстов в XVIII в.

Прежде всего нуждается в серьезной коррекции суждение о том, что сумароковская элегия в большинстве

случаев бессюжетна<sup>49</sup>. Такое мнение основывается на изучении лишь ранних элегий, рассмотренных, кроме всего прочего, вне контекста подборок, в составе которых они публиковались. Как мы могли убедиться, Сумарокову вовсе не был чужд интерес к лирическому нарративу, однако, в соответствии с его представлениями об элегическом жанре, сюжетные связи должны были устанавливаться в межтекстовом пространстве в рамках стихотворной подборки или цикла.

Что же касается истории классицистической элегии, то до сих пор отсутствует сколько-нибудь внятное объяснение, отчего уже в 1760-е гг. в произведениях этого жанра начинают появляться заметно выраженные повествовательные элементы. Данная тенденция, восходящая к модели Тредиаковского, очевидно, не просто развивается в эти годы параллельно с ростом числа журналов и зарождением практики публикации поэтических подборок, а казуально связана с этими явлениями. Другими словами, возникновение литературных журналов Сумарокова, Хераскова и др., предоставивших свои страницы для поэтической продукции, послужило стимулом для всестороннего исследования прежде не востребованного нарративного потенциала лирической поэзии, в особенности ее «малых» жанров (элегии, мадригала, идиллии и т. п.).

«Оды торжественная» и «Елегии любовная», как целостные поэтические сборники, являются беспрецедентным для XVIII в. литературным опытом и знаменуют собой зарождение новых представлений об онтологическом статусе художественного текста в результате постепенного отхода русской литературы от поэтики классицизма. Классицисты по преимуществу рассматривали поэтическое произведение как нечто самоценное и независимое. Так, в переводе «По-

---

<sup>49</sup> «Сумароков в своих элегиях избегает повествования. В этих элегиях нет событий, в них ничего не происходит, ничего не изменяется, поэтому в них ничего не рассказывается» (Гуковский 1927б: 60).

этического искусства» Буало, принадлежащем перу Тредиаковского, читаем:

Да должно, чтоб всему в своем быть месте, чине;  
Началуб и концу согласным быть средине;  
Искуснейший прибор, премногих как мастей,  
Слил целое одно б из разных тех частей...<sup>50</sup>

Комментируя те стихи из поэмы Горация «Наука поэзии», на которых основывается только что процитированный отрывок Буало («...sit quod vis simplex dumtaxat et unum» — ст. 23), Тредиаковский пишет: «Все Горациевы Правила касаются токмо до Эпического и до Драматического поэмы: о прочих говорит он токмо мимоходом. Но в тех самое первое, главное, и как грунтовое правило есть Простота и Единство...»<sup>51</sup> Таких же взглядов придерживался и Ломоносов, учивший в своей «Риторике» (1748) «надлежащим образом» располагать «идеи» (Ломоносов 1950–1959, VII: 293).

Забота о «простоте и единстве», несомненно разделявшаяся Сумароковым, была напрямую связана с «жанровостью» литературного мышления XVIII в. Сочинитель видел свою задачу прежде всего в воспроизведении некоторой абстрактной модели, заданной еще в древности, и достоинства стихотворения оценивались в зависимости от степени верности античному образцу, часто воспринимавшемуся опосредованно — через французских классицистов: Буало, Расина, Малерба, де ла Сюз и др. «Знай в стихотворстве ты различие

---

<sup>50</sup> Тредиаковский 1849, I: 37. Мы исправляем очевидную опечатку в последней строке, поставив «слил» вместо «стил». Ср. в оригинале:

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu;  
Que le début, la fin, répondent au milieu;  
Que d'un art délicat les pieces assorties  
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties...

(Boileau 1966: 161)

<sup>51</sup> Тредиаковский 1849, I: 87. Цитируется маргиналия Тредиаковского к его собственному прозаическому переводу поэмы Горация.

родов», — советует Сумароков в «Епистоле о стихотворстве», суммируя в ней правила основных классицистических жанров. Даже в тех случаях, когда непререкаемость этих правил оспаривалась, литературное сознание неизменно сохраняло свою приверженность жанровым принципам; с момента публикации «Стихов на разные случаи» Третьяковского в 1730 г. и вплоть до 80-х гг. XVIII в. поэтические произведения в первую очередь идентифицировались по их принадлежности к какому-либо жанру.

Первые попытки сознательного, хоть и частичного, интегрирования поэтического произведения в определенный контекст, предпринятые в XVIII в., никогда не ставили своей задачей выход за пределы жанровой традиции и не приводили к изменению или ослаблению его жанровых характеристик. Большинство протоциклических поэтических формаций первой и второй трети XVIII в. включали произведения одного жанра, как, например, переложения псалмов в Ломоносовском собрании 1751 г. (Ломоносов 1751: 5–34; см. также: Levitsky 1985) или «Новые оды» Хераскова (Херасков 1762)<sup>52</sup>, и составлялись путем соединения отдельных и часто уже опубликованных стихотворений, не подвергавшихся специальной правке<sup>53</sup>.

В «Одах торжественных» и «Елегиях любовных», несмотря на то, что и эти сборники составлены по жанровому признаку, мы впервые наблюдаем сознательную корректировку текстов — вплоть до изменения жанровой природы некоторых стихотворений в случае с одами — с целью их интеграции в некое сверхтекстуальное единство.

Между тем смелый эксперимент Сумарокова<sup>54</sup> почти не повлиял на формирование русского поэтического цикла,

---

<sup>52</sup> Ср. у Гуковского: «Значительная часть од <...> расположена в порядке логически-раскрывающейся мысли, как главы единого рассуждения или трактата...» (Гуковский 1927а: 126).

<sup>53</sup> Подробнее об этом см. в нашей монографии, упомянутой в примеч. 40.

<sup>54</sup> О его возможных античных и западноевропейских источниках см. статью М. Левитта в настоящем томе.

а его сборники постигло незаслуженное забвение, вызванное, в частности, угасающей популярностью Сумарокова, — к моменту их выхода поэт оказался в тени своих соперников и учеников. На судьбе «Од торжественных» губительно сказалось и появление в 1781—1782 гг. новиковского «Полного собрания всех сочинений» Сумарокова, в одическом разделе которого не учтена последняя авторская воля и помещены контаминированные редакции (см. примеч. 5); это издание вытеснило из читательского обихода сумароковский сборник<sup>55</sup>. В случае с элегиями, однако, новиковское собрание сыграло скорее положительную роль, на какое-то время продлив жизнь «Елегий любовных», так как в нем помимо первых, журнальных, вариантов элегий в отдельном разделе воспроизведен весь состав сборника за исключением двух «стансов».

Существует, как кажется, только несколько нитей, связывающих два сумароковских издания 1774 г. с дальнейшим развитием русского поэтического цикла. В 1776 г., спустя менее чем восемнадцать месяцев после выхода «Од торжественных» и за несколько лет до появления новиковского собрания, еще никому не известный Гавриил Державин выпустил в свет тоненькую книжку под заглавием «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае». Уже в этой книжке заметны очевидные признаки циклической организации текстов; к тому же достоверно известно, что по меньшей мере одна из од — «Ода на день рождения Ея Величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года», завершающая сборник, — была значительно сокращена при подготовке его к изданию. Державин скорее всего читал «Оды торжественные» и ориентировался при построении своего сборника на сумароковский опыт (см. Вроон 1995: 197—198). Через посредство Державина (см., например, «Описание торжества, бывшего по случаю взятия города

---

<sup>55</sup> Подборки его од, выходявшие в XIX в., чаще всего представляли собой репечатки из новиковского собрания; см., например, антологию С. А. Венгрова (1897).

Измаила...» и разделы первого тома «Сочинений» 1808 г.) традиция циклизации поэтических текстов утвердилась в литературной практике первых десятилетий XIX в. Что же касается «Елегий любовных», то влияние этого сборника сказалось прежде всего в области нарративных циклических образований в постклассицистический период, в частности в сложных элегических циклах Батюшкова, Пушкина и Языкова<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> О культурном значении двух сборников Сумарокова свидетельствует и тот факт, что настоящее издание не является уникальным: репринты именно этих книжек были выпущены двести с лишним лет назад, предположительно в 1790-х гг.

Маркус Левитт

«ЕЛЕГИИ ЛЮБОВНЫЕ»  
И «ОДЫ ТОРЖЕСТВЕННЫЕ»  
СУМАРОКОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСТОРИИ  
ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА

Целью настоящей работы является соотнесение «Елегий любовных» и «Од торжественных» Сумарокова с античными и европейскими поэтическими сборниками, в большей или меньшей степени обладающими единой композицией. Мы стремились скорее указать на книги, доступные или в действительности известные Сумарокову в 1774 г., нежели доказать, что он на самом деле использовал те или иные из них в качестве образцов. Наша задача состоит, во-первых, в определении корпуса текстов этих поэтических сборников и, во-вторых, в осмыслении их значения как возможной модели для более поздней традиции и в особенности для поэтической практики Сумарокова.

Любой современный исследователь, вероятно, согласится с тем, что прочтение стихотворения зависит от контекста, от его местоположения в текстовом пространстве, хотя природа и степень этой зависимости могут служить предметом серьезных дискуссий (анализ проблемы композиционного единства в современных поэтических собраниях см.: Rosenthal, Gall 1983; Fraistat 1985; 1986; Fenoaltea, Rubin 1991; новейшие исследования, посвященные античным поэтическим сборникам, цитируются ниже). Между тем до XIX в. поэтическая книга почти не рассматривалась как отдельное явление<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Существуют и исключения, например продуманно выстроенные книги од Ронсара (см.: Fenoaltea 1990; 1991), хотя, как будет показано ниже, даже поэты и ученые французского Ренессанса, в контексте которого оформились взгляды Ронсара, не интересовались проблемой поэтической книги.

© М. Левитт, 2009.

В русской науке поэтические циклы и сборники не изучались, в сущности, до начала XX столетия (см.: Sloane 1988; Бердников 1997; Дарвин 1988). В литературном сознании Нового времени, и особенно русском, представление о цикле и цельном поэтическом сборнике ассоциировалось в первую очередь с романтизмом, и до конца XIX в. филологи не считали поэтическую книгу явлением, заслуживающим серьезного внимания.

Чрезвычайно затруднительно вести речь о месте сумароковских сборников в истории целостной поэтической книги. Недостаточно изучена даже сама история поэтической книги как литературного феномена, не говоря уже о разработке исторической типологии, выявляющей ее основные разновидности и принадлежность к различным традициям, — если допустить, что создание подобной типологии вообще возможно и методологически оправдано. Действительно, сложность принципов организации поэтических сборников, обуславливающих композиционное единство текстов (в противовес их случайному соединению или выстраиванию по чисто «внешнему» принципу, скажем, в алфавитном порядке), затрудняет построение общей типологической схемы (единственное исключение — попытки типологизации поэтических сборников эпохи Августа; об этом см. ниже).

Сразу следует заметить, что сам факт успешного «вылавливания» источников у Сумарокова не свидетельствует о вторичности и подражательности его поэзии. Русский классицизм в целом демонстрирует, с одной стороны, очевидную склонность к подражанию образцам, а с другой — стремление к соперничеству с ними; приспособлявая европейские стандарты к собственным литературным, культурным и языковым потребностям, он тем самым утверждает свою национальную самобытность (как в сходстве, так и в несходстве с образцами). Примером тому служат многочисленные «заимствования» и вольные переводы Сумарокова, часто воспроизводящие лишь отдельные сюжетные особенности оригинала, на кото-

рые поэт иногда указывает сам. Так, свою вторую трагедию он называет «Гамлет», однако шекспировская пьеса дала Сумарокову только исходный импульс для создания самостоятельного сочинения. К числу же источников сумароковского «Гамлета» относятся также произведения Расина, Вольтера и Корнеля (см. Levitt 1994). Если не считать прямых переводов и парафраз, оригинальные сочинения Сумарокова редко возводятся к одному источнику. В этой связи природа его творческого эксперимента в области циклизации может быть осмыслена лишь в том широком культурном и жанровом контексте, которому принадлежали два сборника 1774 г.

\* \* \*

Условно выделим четыре периода в истории поэтической книги до 1774 г., которые существенны при рассмотрении сумароковских сборников.

Самым ранним является александрийский период (приблизительно 325—330 до н. э.), когда греческие поэты и книжники составляли, издавали и вводили в обращение первые поэтические книги. Из созданного в эту эпоху сохранилось, правда, очень немногое, и до сих пор остаются спорными как атрибуция текстов (отделение подлинных произведений александрийских поэтов от стихотворений более позднего времени), так и вопрос о степени влияния александрийских сборников на последующую латинскую традицию.

Второй и, вероятно, наиболее яркий период в истории поэтической книги — пять выдающихся десятилетий августианской поэзии (последние три десятилетия до н. э. — первые два десятилетия н. э.), в значительной своей части дошедшей до наших дней. Вергилий, Овидий, Гораций, Тибулл, Проперций и другие поэты выпускали отдельные «книги» (*libri*, точнее — свитки) различных жанров — элегий, од, эклог, сатир, — обладавшие более или менее композиционно организованной структурой. Все последующие авторы стихотворных сборников, которых мы можем считать

предшественниками Сумарокова, и сам Сумароков опирались, без сомнения, на римскую традицию (при этом не ясно, воспринимались ли августианские поэтические книги как цельные собрания). Весьма показательно, что в своих изданиях 1774 г. Сумароков воспроизвел четыре основных жанра августианской поэзии: одновременно с «Елегиями любовными» и «Одами торжественными» он опубликовал «Еклоги» и первый том «Сатир» (кроме того, в 1773—1774 гг. вышли три выпуска его «Стихотворений духовных» — переложений псалмов). Не проявилось ли в этом сознательное стремление утвердить национальную традицию, следуя примеру римских авторов?<sup>2</sup>

Третий значимый этап становления поэтической книги — эпоха Возрождения, когда развитие молодой европейской поэзии сопровождалось новым прочтением, переизданием и изучением классических текстов. Начиная с XV в. писатели обращались к августианцам в поисках жанровых моделей и, что более важно, приемлемых образцов для создания национальных литературных традиций. Подобно тому как римские поэты следовали за греческими, новые европейские авторы (включая и русских) сознательно стремились к преемственности по отношению к античной (в первую очередь римской) поэзии. Хотя существует мнение, что русская культура XVII, XVIII и даже начала XIX в. осуществляла функции Ренессанса, однако само европейское Возрождение оказало очень незначительное влияние на русскую литературу — по крайней мере на поэзию XVIII в. Русские поэты этого времени сызнова создавали собственную литературную культуру, руководствуясь по преимуществу эстетикой фран-

---

<sup>2</sup> Сумароковские сборники эклог и сатир представляются в меньшей степени внутренне организованными, чем его книги од и элегий. «Еклоги» и «Сатиры» Сумарокова с точки зрения наличия в них единой композиции вообще не изучались. Йохим Клейн в своей работе о пасторальной поэзии русского классицизма (Klein 1988) не указывает на какие-либо признаки целостности сумароковского сборника эклог (правда, как он отметил в частной переписке, такая задача в ходе его исследования и не ставилась).

цузского классицизма<sup>3</sup>. Как мы показываем ниже, в своем отношении к классической древности и ренессансной культуре Сумароков и его современники ориентировались на взгляды французского XVII века. Конечно же могли иметь место случаи прямого влияния поэтов эпохи Ренессанса, но римские поэты служили куда более значимыми образцами для подражания. Поэтов Ренессанса очень мало переводили и даже упоминали; они воспринимались скорее как далекие предшественники и не вызывали особого интереса сами по себе<sup>4</sup>.

Последний и наименее изученный период (по крайней мере с точки зрения истории поэтической книги) — это XVII и XVIII вв. Неизменно констатируя влияние классических образцов на литературу того времени, исследователи все внимание сосредоточивают на соотношении отдельного поэтического произведения с идеальной жанровой моделью (см. известную статью Гуковского — Гуковский 1929); при этом вне поля зрения оказываются традиции объединения стихов в циклы и поэтические книги.

Рассматривая роль жанровых традиций в формировании поэтических сборников, необходимо иметь в виду, что та-

---

<sup>3</sup> Это не означает, что церковнославянская барочная поэтическая традиция, восходящая к Симеону Полоцкому и его последователям, не ощущалась во все; ею были подготовлены общекультурные и языковые предпосылки для дальнейшего развития русского стиха, которые подверглись пересмотру и реформированию. В большинстве случаев данная литературная традиция отвергалась, по крайней мере на бумаге, из идеологических соображений, подобно тому как Буало отрицал эстетику барокко. На данную тему см.: Робинсон 1989; Живов 1990; 1996.

<sup>4</sup> Сошлемся хотя бы на достаточно подробную «Историю русской переводной художественной литературы» (История 1995–1996, II), охватывающую поэтические переводы XVIII в., где поэты Возрождения почти не упоминаются, — в отличие от классических римских и греческих авторов, а также французских поэтов XVII–XVIII вв., представленных очень широко. Отсутствуют, например, Данте, Петрарка, Микеланджело, Ронсар, Вийон, Дю Белле, Опиц. Изданные же немногочисленные переводы поэтов Возрождения, в частности Тассо и Шекспира, в основном выполнялись по французским прозаическим версиям, да к тому же несистематически (ср. СКРК 1963–1967).

кие традиции обладают своей внутренней логикой, способной ослаблять и даже преодолевать господствующие литературные условности. Структура поэтической книги в основном зависит от отношения автора к предшественникам и к особенностям самой традиции. Яркими примерами подчинения поэтической и культурной традиции являются собрания переложений псалмов и циклы сонетов. Переложения псалмов, как полные, так и фрагментарные, имеют свою особую историю и в европейской, и в русской поэзии; порядок их расположения в книге или цикле предопределен литературными и литургическими канонами (о разделении Псалтыри на кафизмы см.: Levitsky 1985; Sloane 1988: 66–76; Vroon 2000). Сонет же со времен эпохи Возрождения (в особенности после Шекспира) ассоциировался с циклом, а затем и с целостным сборником. Примечательно в этой связи, что Сумароков создал именно образцы циклизации сонетов (в 1755 г. он выпустил цикл вольных переводов из немецкого поэта периода барокко Пауля Флеминга, включающий три сонета, и цикл своих оригинальных сонетов — см. Бердников 1997: 51–53), а также, как отмечалось выше, полностью переложил Псалтырь<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> М. Н. Дарвин, один из немногих исследователей, придающих циклизации основополагающее значение в развитии русской поэзии XVIII в., выделяет жанры, обладающие тенденцией к циклизации («активно циклизирующиеся» жанры), к которым он относит переложения псалмов и анакреонтические оды (Дарвин 1988: 45). Дарвин замечает, что такие «подражательные» тексты могут быть вполне оригинальными. Он справедливо связывает возникновение практики циклизации поэтических произведений с развитием жанров, но некоторые его гипотезы о зарождении конкретных циклов представляются нам сомнительными. Так, исследователь использует термин «антология» применительно к сборнику «Новые оды» Хераскова 1762 г., в котором он усматривает композиционное единство (см. Там же: 34–43), и проводит параллель с Греческой, или Палатинской, антологией. Но эта хрестоматия не была широко известна в России в XVIII в., по крайней мере она не переводилась до 20-х гг. XIX в. Влияние антологической традиции кажется куда более существенным для сборников Симеона Полоцкого, также рассматриваемых Дарвиным. Между тем его доводы в пользу того, что циклизация — важное свойство русской поэзии XVIII в. (см. Там же: гл. 2), несомненно, убедительны.

Предпринимая попытку определить место сумароковских сборников элегий и од в истории цельной поэтической книги, мы должны констатировать, что, несмотря на существование серьезных исследований, посвященных этим жанрам, история их возникновения в России и литературная и культурная традиции, их породившие, остаются на сегодняшний день еще недостаточно изученными (об элегии см.: Гуковский 1927б: 48–102; Kroneberg 1972; Фризман 1973; Vroon 2000; из множества работ об оде см.: Тынянов 1977; Пумпянский 1935; 1937; 1983а; Алексеева 1996б [на немецком материале]; Живов 1996: 243–264 [о церковнославянской традиции]). При рассмотрении принципов организации поэтических сборников мы должны учитывать возможность межжанровых воздействий, когда собрание стихотворений одного жанра могло служить образцом для поэтической книги другого жанра. Лучший пример подобного взаимовлияния — сборники римских поэтов эпохи Августа (жанры эклоги, элегии, сатиры и эподы) (см.: Leach 1978). Однако в России нам известно много случаев, когда в качестве основополагающей жанровой модели выступала не поэтическая книга, а некий широко известный текст. В особенности это касается од, которые, как правило, издавались отдельными брошюрами. Так, образцом для них стала «Ода на взятие Намюра» Буало, а из произведений других жанров — сонет де Барро «Grand Dieu! tes jugements sont remplis d'équité...» [«Великий Боже! Твой исполнен правдой суд...»] (перев. Сумарокова — Сумароков 1957: 475), в XVIII в. считавшийся текстом каноническим и многократно переводившийся (см.: Lauer 1975: 51–54, 75–77, 94, 96–97, 279 и далее; Бердников 1997: 24–25, 75–77).

Итак, нельзя исключить того, что стимулом к созданию «Од торжественных» и «Елегий любовных» послужили не поэтические книги, а стихотворные подборки и циклы, публиковавшиеся в альманахах и журналах. Как отмечает Дарвин (Дарвин 1988: 32), в XVIII в. в России отдельные книги

стихов одного жанра могли впоследствии в виде раздела входить в состав более обширных многожанровых собраний того же автора. В этой связи нужно уточнить, что само понятие «книга» совсем не обязательно предполагает отдельное издание: в европейской поэтической традиции нередки случаи, когда том стихов включал несколько «книг», как правило (хотя не всегда), объединяющих тексты по жанровому признаку. В то же время присутствие в заглавии издания слова «книга» (или «сборник») подразумевает наличие определенных внутритекстовых связей, но это не освобождает нас от необходимости отличать механическую компиляцию от продуманного объединения текстов (о принципах построения сборников XVIII в. см.: Дарвин 1988: 30 и далее).

Примечательно, что в сборниках «Оды торжественные» и «Елегии любовные» отсутствует деление текстов на книги. Такой подзаголовок введен Сумароковым только в сборниках притч (между 1762 и 1765 г. опубликовано три «книги», а в посмертном новиковском издании их количество достигает шести в одном томе) и в «Стихотворениях духовных» 1774 г., которые состоят из двадцати «книг», включающих от одного до пятнадцати стихотворений. Псалмы пронумерованы здесь от начала до конца, в то время как в других своих сборниках и в журнальных публикациях Сумароков обычно вводил отдельную нумерацию стихотворений внутри рубрик (чаще всего жанровых). Как видим, если нумерация и может использоваться в качестве объединяющего элемента при составлении поэтических подборок, то в целом ее функция неоднозначна и всякий раз требует уточнения.

Мы не располагаем какими-либо свидетельствами относительно замысла поэта создать именно целостные стихотворные сборники, а также относительно литературных образцов, на которые он ориентировался при подготовке изданий 1774 г. Попытка же доказать их целостность только на основе анализа внутренних характеристик входящих в них текстов может дать, как отмечает Р. Вроон, чрезвы-



тем, включая войну, политику, мифологию, любовь и дружбу, и развивать их в различной тональности (см.: Luck 1959: 11; Day 1938: 138)<sup>6</sup>. От греческой элегической поэзии остались лишь фрагменты, от римских классиков — несколько элегических сборников. Античная элегия (греч. *elegeia*), происхождение которой до сих пор остается предметом спора, отличалась от поэтических произведений других жанров только метром (так называемым элегическим дистихом — двустишием, состоящим из строки гекзаметра и строки пентаметра). В европейской поэзии, по крайней мере до эпохи романтизма, осуществлялся поиск приемлемых метрических и строфических форм для элегии и уточнялось ее тематическое содержание.

В Риме времен Августа любовная лирика создавалась преимущественно в элегической форме, хотя жанр элегии любовной тематикой не исчерпывался. Овидий, Тибулл и Проперций оставили собрания стихотворений, известные как «любвные элегии», но вопрос о том, задумывались ли они как единые циклы, не рассматривался до конца XIX в. Это было обусловлено почти полным отсутствием (как и в случае с Сумароковым) каких-либо металитературных свидетельств или комментариев, проясняющих авторский замысел. Современной наукой признано, что поэтические книги августианцев должны восприниматься как единое целое, однако о способах достижения такой целостности до сих пор ведутся дискуссии. Разногласия обострились в последние двадцать пять лет, когда некоторые исследователи выступили с настойчивыми (но не вполне бесспорными) утверждениями о том, что сборники августианцев обладают четкой композиционной структурой (ср. точку зрения Деттмер [Dettmer 1983], которая математически доказывает нали-

---

<sup>6</sup> Вопрос о степени влияния на римских поэтов-элегиков их греческих предшественников остается спорным, хотя латинские поэты, безусловно, хорошо знали произведения греков. Сохранившиеся свидетельства, позволяющие судить о природе этого влияния, незначительны и весьма неоднозначны.

чие в данных сборниках кольцевой композиции, и менее категоричный взгляд Андерсона [Anderson 1986]).

Как явствует из «Епистолы о стихотворстве» и сопровождающих ее заметок, Сумароков был знаком с творчеством римских элегиков. Известно, что в 1755 г. он брал несколько томов сочинений римских авторов в библиотеке Академии наук (см. Левитт 1995). Среди них был сборник, изданный Джозефом Скалигером (Амстердам, 1582; см. Левитт 1995: 54–55) и включавший сохранившиеся тексты Катуллы и по четыре книги элегий Тибуллы (современные исследователи приписывают ему только две первые) и Проперция. И стихотворения, и комментарии в нем опубликованы на латыни, языке, который, как мы можем судить, Сумароков знал не слишком хорошо (ср. адресованные ему упреки Тредиаковского в недостаточном знании церковнославянского, греческого и латинского языков; см. об этом: Куник 1865, II: 450; Левитт 1994; 1999). Тем не менее сам факт обращения в библиотеку, а также примечания к «Епистоле о стихотворстве» дают основания говорить об определенной степени знакомства Сумарокова с текстами римлян.

Уцелевшее наследие Катуллы (ок. 84–54 до н. э.) содержит лишь несколько элегических стихотворений. В конце XIX в. ученые обнаружили, что корпус его текстов (более 116 произведений) распадается на циклы. В последнее же время некоторые исследователи признали все наследие поэта — в дошедшем до нас виде — целостным собранием произведений, составленным в соответствии с определенным замыслом (см.: Classical World 1988, в особенности статьи Скиннер и Деттмер — Skinner 1988; Dettmer 1988). Сборники элегий Тибуллы и его соперника Проперция, бесспорно обладающие определенным композиционным единством, также недавно вызвали существенные разногласия, касающиеся степени их целостности (о Тибулле см.: Littlewood 1970; Leach 1978; 1980; Dettmer 1983: 14–22; о Проперции см.: Skutsch 1963; Otis 1965; Putnam 1980; Dettmer 1983: 22–32).

«Amores» Овидия — самый поздний из элегических сборников эпохи Августа. В некотором смысле сумароковские «Елегии любовныя» наиболее близки именно к этой книге. Дошедшее до нас издание любовных элегий Овидий составил сам, включив в него только три книги элегий из вышедших прежде пяти. Можно предположить, что, komponуя книгу, он сознательно стремился создать качественно новое текстовое пространство. Тем не менее некоторые специалисты считают «Amores» книгой менее цельной, чем другие поэтические собрания той эпохи, в том числе и предшествующие сборники самого Овидия (см.: Port 1926; Cameron 1968: 329), тогда как Деттмер (Dettmer 1983: 49–63) уверенно говорит о наличии в ней внутреннего единства.

Представляется, однако, ошибочным анализировать античные сборники элегий вне общего контекста поэтических изданий эпохи Августа. Например, можно заметить, что первая книга элегий Тибулла по своему строению близка к «Эклогам» Вергилия, самой ранней из сохранившихся поэтических книг (см. Anderson 1986: 47), и к первой книге сатир Горация: каждая из них включает по десять стихотворений (Leach 1978). Таким образом, как уже отмечалось, книга стихотворений одного жанра могла служить моделью для составления книг другого жанра (это также следует иметь в виду при рассмотрении гипотетических источников сумароковских сборников).

Сумароков не мог обнаружить признанные образцы элегического жанра в новой европейской поэзии. В отличие от сборников од собрания элегий в то время не издавались: жанр элегии, как мы говорили выше, не был в чести у французских классицистов. Третьяковский, который провел годы литературного ученичества в Париже и был хорошо знаком с прециозной поэзией французских салонов, упоминает в своем «Кратком способе...» только графиню де ла Сюз (Анриетта де Колиньи, 1618–1673) как автора современной

элегии. Именно это имя — и в том же контексте — называет Сумароков в «Епистоле о стихотворстве».

Гуковский (Гуковский 1927б), подчеркивая различия между галантной прециозной элегией де ла Сюз и элегиями Сумарокова и других поэтов, его современников, среди прочего утверждает, что Сумароков, следуя именно ее примеру, избрал для русской элегии александрийский стих. Как бы мы ни оценивали влияние де ла Сюз на Сумарокова, творчество французской поэтессы не могло служить стимулом для создания лирического цикла или целостного сборника любовных элегий. Ее стихи публиковались в объемистых многожанровых (часто многотомных) антологиях (*recueils*), включавших сочинения многих авторов и представлявших все многообразие салонной литературы того времени<sup>7</sup>. Единственная отдельная книга поэтессы — «Стихотворения графини де ла Сюз» [*Poésies de Madame la comtesse de la Suze*], изданная в 1666 г. Шарлем Серси, содержит восемнадцать стихотворений. Пять элегий, входящих в состав сборника, «разбросаны» между одами, песнями, стансами и мадригалами (о содержании сборника см.: Magne 1908: 290–299). Таким образом, ввиду отсутствия у де ла Сюз элегических циклов, можно говорить о влиянии ее сочинений лишь на форму любовных элегий Сумарокова.

---

<sup>7</sup> Так, в знаменитом «Recueil de pièces galantes en prose et en vers de Madame la comtesse de la Suze et de Monsieur Pellisson» [*Сборник галантных произведений в прозе и в стихах графини де ла Сюз и господина Пеллисона*], выдержавшем между 1663 и 1741 г. по меньшей мере двадцать изданий, регулярно дополнявшихся и перерабатывавшихся (см.: Magne 1908: 309–319; Lachevre 1901–1905; см. также: Fukui 1964: 266–272), печатались сочинения не только вынесенных в заглавие авторов, но и многих других. Наиболее популярные из этих сборников, выпущенные Шарлем Серси, состояли из четырех-пяти томов и включали произведения более 150 авторов. Фюкюи (Fukui 1964: 266–272) анализирует изменения в содержании основных выпусков. Примечательно, что в состав третьего тома (после 1680 г.) входил «Voyage de l'isle d'Amour» [*Езда в остров Любви*] Тальмана (Там же: 270). Возможно, именно этим изданием пользовался Тредиаковский, когда переводил роман в 1730 г.

Примечательно, что идея объединения элегий в книгу с помощью единой сюжетной канвы реализована Сумароковым на исходе его литературной деятельности, после десятилетних экспериментов в области формирования поэтического цикла, осуществленных поэтами так называемой школы Сумарокова — Хераскова (Ржевский, Нарышкин, Нартов, Богданович и др.; см.: Vroon 2000; Бердников 1997). Самый ранний цикл, состоящий из двух «плачевных» элегий, опубликовал Третьяковский еще в 1735 г. в «Новом и кратком способе...»; следующий опыт циклизации, оказавший влияние на дальнейшее развитие циклов, принадлежит самому Сумарокову — выше уже говорилось о переведенных им в 1755 г. трех сонетах Пауля Флеминга (см. Бердников 1997: 51–58). К ранним попыткам циклизации следует отнести и коллективные публикации подборок стихотворений, представленных для участия в поэтических состязаниях, а также поэтические диалоги (например, последовательное чередование стихов-вопросов и стихов-ответов).

Книге элегий Сумарокова по времени предшествовал сборник любовных элегий Ф. Я. Козельского 1769 г. — «Элегии и письмо». Элегии Козельского и по форме, и по содержанию представляют собой подражания элегиям Сумарокова и Ржевского (см. Kroneberg 1972: 171–172); тем не менее его сборник является определенной вехой в развитии циклизации поэтических текстов (см.: Там же: 178–182; Vroon 2000). Сочинения Козельского современники не принимали всерьез; его элегии и трагедия «Пантея», опубликованная в том же 1769 г., стали предметом уничтожающей сатиры, помещенной в первом номере новиковского «Трутня»: «Я не знаю, как то здешний воздух весьма противен английскому. Там умные люди с ума сходят, а здесь рассудка не имеющие разумными представляются. Кто может на рифмах сказать байка, лайка, фуфайка, тот уже печатает оды, трагедии, элегии и проч., которые, а особливо трагедию г.\*, недавно напечатанную, полезно читать только тому, кто при-

нимал рвотное лекарство, и оно не действовало. Здесь лягушка надувшись может говорить слону, что он ростом весьма мал» (цит. по: Берков 1951: 90)<sup>8</sup>. В новиковском «Опыте исторического словаря российских писателей» 1772 г., составленном, возможно, в сотрудничестве с Сумароковым, об элегиях и трагедии Козельского говорится лишь, что они «не весьма удачны» (см. Ефремов 1867: 53).

Сумароков, которому было свойственно использовать сочинения соперников, придавая им новое звучание, а иногда даже противоположный смысл, вплоть до пародирования (так, например, он «снизил» «высокий» сонет Тредиаковского — см. Бердников 1997: 75–78), как видно, не оставил без внимания и сборник Козельского: если последний заканчивается обещанием любовных блаженств, то сумароковская книга элегий завершается на ноте полной безысходности (ср. Vroon 2000).

\* \* \*

Быть может, через наибольшее число преломлений получила классический идеал Россия; так, ода Ломоносова есть античное произведение — чрез Малерба — Буало — немцев...

(Пумпянский 1983а: 305)

Начальные строки одной из первых зрелых од Сумарокова — «Оды на Государя Императора Петра Великаго», опубликованной в 1755 г. в «Ежемесячных сочинениях» и в сокращенном виде вошедшей в «Оды торжественныя» 1774 г., — прямо указывают на генезис русской торжественной оды:

Быстры песни соплетая,  
Яко дерзостный орел,  
Пиндар, крылья простирая,  
Выше облак возлетел,  
И достиг границы мира.

---

<sup>8</sup> Ср. стихотворение на с. 110 этого же номера журнала, возможно, принадлежащее Фонвизину, где упоминается «Пантея» Козельского.

О моя любезна Лира,  
Дай и мне путь в небеса...  
(Сумароков 1755а)

Сумароков перефразирует здесь строки из оды Горация (IV, 2, со слов: «Pindarum quisquis studet aemulari... [С Пиндаром кто состязаться стремится... ]»), прославляющие высокий, торжественный стиль Пиндара. Этот пассаж из Горация стал общим местом в европейской традиции «высокой» оды, сделавшей Пиндара, благодаря Ронсару, символом поэтики восторга (см.: Charmand 1898; Живов 1996: 255, примеч. 37). Сумароковский зачин явно содержит переключки со знаменитой пиндарической «Одой на взятие Намюра» Буало. В «Рассуждении об оде» Буало также цитирует данные строки Горация. Приводит их и Тредиаковский в «Рассуждении о оде вообще» (1734) — своей версии трактата Буало. Гораций и вслед за ним Буало утверждают, что поэта, дерзнувшего состязаться с Пиндаром и взлететь на высоту великого одописца, может ожидать участь Икара: его восковые крылья расплавятся и он исчезнет в море забвения. Но Тредиаковский в своем переводе, как замечает Алексеева (Алексеева 1996а: 18), не говорит о «падении Горация и едва ли посильной возможности для него держаться высоты Пиндара <...>, иными словами — о разном уровне Горация и Пиндара <...>: для него эти уровни неразличимы» (о пересмыслении Тредиаковским спора «о древних и новых» см.: Там же: 18–19; ср. также: Живов 1994; 1996: 174–176). Стихи Сумарокова как бы подтверждают и закрепляют такой подход, соединяя Пиндара и Горация с Буало и Тредиаковским. Хрупкие крылья Икара, которые, согласно Горацию, не в состоянии удержаться на высоте, под пером Сумарокова превращаются в крылья орлиные<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Сравнение Пиндара с орлом содержится в оде Буало, а размышление о строках Горация, в которых упоминается Икар, — в его «Discours...» (Voileau 1966: 228, 230). Сумароков в своей программной «Епистоле о стихотворстве» (1748) как бы уточняет эту характеристику: в ней одический

Этот небольшой пример высвечивает сложный историко-культурный генезис русской торжественной оды, которая восприняла влияние Пиндара и Горация (как и вообще греческого и латинского наследия) сквозь фильтр воззрений Буало и французских теоретиков классицизма, а также вобрала опыт национальной поэтической традиции ближайших предшественников Сумарокова<sup>10</sup>. Как уже отмечалось, история жанра не всегда согласуется с историей целостных поэтических сборников, но отраженная в строках Сумарокова траектория развития оды дает нам точку отсчета для выявления образцов, стимулировавших его эксперимент.

Сумароков был знаком с классической традицией оды: в 1755 г. он брал издания Горация и Пиндара из библиотеки Академии наук (см. Левитт 1995: 54, 57). Как и в случае с элегией, произведения классической и новой европейской литературы, которые принято относить к жанру оды, чрезвычайно разнообразны и различаются метром, строфической организацией и содержанием. Собственно торжественная, или панегирическая, ода, как уже говорилось выше, восходит к Пиндару (хотя до эпохи Возрождения ода не выделялась в отдельный жанр). Дошедшее до нас наследие Пиндара — только около двадцати пяти процентов от всего им созданного — состоит из четырех книг эпиникиев (греч. — победная песнь) и нескольких разрозненных стихотворений и фрагментов. Стихотворения Пиндара известны потомству в том виде, который им придали александрийские издатели; они канонизировали восемь других греческих поэтов-лириков, чьи сочинения сохранились, и включали их в многочисленные издания Пиндара (в том

---

поэт, автор «эпического стиха», наделен способностью по своей воле устремляться вверх и вниз («...вскидывает всюду взгляд, / Взлетает к небесам, свергается во ад, / <...> Врата и путь везде имеет отворенны» — Сумароков 1957: 118).

<sup>10</sup> Одическая традиция, восходящая к Буало, проникла в Россию через немецких поэтов (подробнее об этом см. ниже).

числе и в сборники 1598 и 1600 гг., находившиеся у Сумарокова; о поэзии Пиндара см.: Гаспаров 1997)<sup>11</sup>.

Большинство эпиникиев Пиндара представляют собой праздничные хоровые гимны. Каждая из четырех книг названа в честь игр, которым посвящены стихотворения: Олимпийских, Немейских, Пифийских, Истмийских (см.: Irgoin 1952; Pfeiffer 1968: 183 и далее, 205). Тот факт, что произведения Пиндара сгруппированы позднейшими издателями по событийному признаку, позволяет допустить, что Сумароков мог считать его книги не более чем механической компиляцией. (Многие собрания од в европейской литературе также составлены механически — по жанрово-хронологическому принципу. Да и книги русских авторов, включавшие раздел торжественных од и появившиеся до 1774 г., — «Собрание разных сочинений...» Ломоносова 1751 г. и 1757–1759 гг. и «Сочинения и переводы...» Третьяковского 1752 г. — в основном имели такую же простую композицию<sup>12</sup>.)

---

<sup>11</sup> Имена этих восьми поэтов — Алкман, Алкей, Сапфо, Стесихор, Ивик, Анакреон, Симонид, Вакхилид; они также сыграли роль в становлении более поздних разновидностей оды в России.

<sup>12</sup> В «Сочинениях и переводах...» Третьяковского, включающих помимо стихотворений прозаические произведения и теоретические трактаты, отсутствуют «ощутимые межтекстовые связи-скрепы» (Бердников 1997: 156; об особенностях этого издания см. также: Шишкин 1982).

Дарвин замечает, что, хотя тексты внутри разделов поэтических сборников, да и сами эти разделы, кажутся на первый взгляд организованными по традиционному жанрово-хронологическому принципу, на самом деле во многих случаях можно говорить о более сложных композиционных построениях.

Из цельных поэтических сборников он в этой связи называет «Разные стихотворения» Сумарокова 1769 г., выстроенные, по его мнению, в соответствии с «иерархически-логическим мышлением эпохи» и состоящие из четырех разделов: стихотворения духовные (обращение к Богу), торжественные оды (обращение к монарху), элегии (обращение к человеку) и эклоги (обращение человека к самому себе) (см. Дарвин 1988: 32). По Дарвину, внутренняя цельность такого рода разделов и всего сборника обеспечивается единством адресации помещенных здесь текстов, наличием диалогических отношений между этими текстами, а также композиционной маркированностью «начала» и «конца» (см. Там же: 42 и след.; в «Новых одах» Хераскова

В отличие от изданий Пиндара и подобных им более поздних компиляций собрания од Горация («Carmina») — первый пример целостных сборников; и хотя о характере их целостности можно спорить, значение сборников Горация как прототипов поэтической книги, обладающей единой композицией, не вызывает сомнений. Оды Горация — вообще единственное собрание од эпохи Августа; более того, первые три книги его од являются единственными вместе с «Amores» Овидия (также изданы в виде трехтомника) сохранившимися образцами античных цельных поэтических книг. Среди книг поэтов-августинцев, в которых, как уже отмечалось, отчетливо ощущается взаимовлияние различных жанров (эклог, элегий, сатир, эпод), сборники од Горация — самые сложные и по составу (38, 20 и 30 стихотворений в трех книгах соответственно, тогда как у Вергилия в книге 10 эклог, у Тибулла — 10 элегий, в предшествующих сборниках самого Горация — 10 сатир и 17 эпод), и по разнообразию размеров, строфических форм и тематики. Однако каким бы значительным ни было влияние Горация на русскую литературу XVIII в. (см.: Берков 1935; Busch 1964; Морозова 1990), особенности структуры его одических сборников оставались, по существу, незамеченными и во времена Сумарокова, и много позже — из-за отсутствия интереса к целостной поэтической книге. Об этом свидетельствует среди прочего и комментарий к текстам в полном собрании сочинений Горация (Амстердам, 1735; на латинском языке с параллельным французским переводом, комментарии Н. Е. Санадона и А. Дасье), которое Сумароков брал в библиотеке в 1755 г. (см. Левитт 1995: 54).

---

он усматривает постоянную «переключку» стихотворений, обращенных к «чистому» разуму и к «зараженному» разуму, — Там же: 32–45). Проводя различия между поэтическими циклами XVIII и XIX вв., исследователь противопоставляет «художественную образность» текстов XIX в., отличающихся «неразрывной слитностью и единством», «дробному и статичному характеру» текстов XVIII в., которые «объединяются <...> не столько внутренним развитием, сколько логикой соединяющей их авторской мысли» (Там же: 45).

Решающую роль в становлении торжественной оды, ее классического канона на русской почве сыграло выступление Буало в защиту пиндарической оды; в основном именно оно определило воззрения Сумарокова и других русских авторов на эту жанровую традицию. Буало считал Франсуа де Малерба (ок. 1558—1628) создателем первого приемлемого образца современной «высокой» оды во Франции (Сумароков в «Епистоле о стихотворстве» приписал ту же роль Ломоносову: «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен» — Сумароков 1957: 125). По словам Буало: «Enfin Malherbe vint, et le premier en France, / Fit sentir dans les vers une juste cadence: / <...> / Et reduisit la Muse aux regles du devoir. / Par ce sage Ecrivain la Langue réparée / N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée [Но вот пришел Малерб и показал французам / Простой и стройный стих, во всем угодный музам, / Велел гармонии к ногам рассудка пасть / <...> / Очистив наш язык от грубости и скверны, / Он вкус образовал взыскательный и верный]» (L'Art poétique, I // Voileau 1966: 160; пер. Э. Линецкой). Реформа Малерба послужила импульсом для Буало, а через него — и для создателей русской торжественной оды, что проявилось как в области стихотворной формы (Малерб и его последователь Ракан возвели ронсаровскую десятистрочную строфу и семи- и восьмисложную строки в неизблемую норму — см.: Maddison 1960: 281; Viëtor 1961: 50), так и в сфере бытования жанра, получившего статус политически значимой составляющей придворной церемонии.

Сыгравшие важнейшую роль в формировании жанра оды, Малерб и Буало тем не менее сборников од не выпустили. Кроме «Оды на взятие Намюра» Буало написал лишь еще одну оду (да и та была совсем ранним опытом; см. Magne 1929, I: 46—48, 175—177)<sup>13</sup>. У Малерба при жизни не вышло ни одной книги стихов (см. Malherbe 1936, I: v), и из

---

<sup>13</sup> Во Франции «Ода на взятие Намюра» не получила такого широкого признания, как в России. Успех этой оды в России, по мнению Живова, обусловлен ее ролью в легализации церковнославянского языкового и поэтического наследия (см. Живов 1990; 1996).

тринадцати написанных им од он сам опубликовал только две, в виде отдельных изданий. В сборниках же его оды помещались вместе с другими стихотворениями (стансами, сонетами, эпиграммами и т. д.) — как и в позднейших собраниях поэта, где они включены в состав «книг», скомпонованных из сочинений различных жанров (см.: Maddison 1960: 277–285; Malherbe 1936, I: xx–xxv). Точно так же не выпустил собрания своих од и Вольтер; двадцать од, им созданных (среди них не все торжественные), выходили по одной в течение шестидесяти лет и в произвольных комбинациях воспроизводились в разных по составу и объему собраниях его сочинений до 1774 г. (см. Bengesco 1882–1890, I: 141–149; IV: 1–105, 205).

В отличие от Малерба его предшественник Ронсар стремился возродить не только классическую оду, но и классическую книгу. Он положил начало традиции новой оды, а также сборников од, которая с середины XVI в. стала утверждаться в латинской, французской, немецкой, итальянской, польской и других поэтических культурах (см.: Stemplinger 1906; 1921; Viëtor 1961; Maddison 1960: 275–276; Schmitz 1993). В одной из четырех книг од, опубликованных в 1550 г., Ронсар заявляет: «Le premier de France / J'ai pindarizé [Первым во Франции / Я „пиндаризировал“]», — а также: «J'allai voir les étrangers, et me rendi familier d'Horace et... osai le premier des nostres enrichir ma langue de ce nom Ode [Я обратил внимание на иностранных <поэтов>, познакомился с Горацием и... первым из наших обогатил мой язык именем оды]» (кн. 2, ода 2; цит. по: Stemplinger 1921: 103–104; о первенстве в употреблении и введении в оборот термина «ода» во Франции см.: Charmand 1898).

Выстраивая свои четыре книги од, Ронсар несомненно соперничал с Горацием. Он, по мнению Феноалтеа, целенаправленно «изучал и использовал принципы организации текстов <...>, присущие книгам римских поэтов», стремясь воссоздать «единство формы и композиционной структуры,

которое обнаруживал в творениях римлян эпохи Августа» (Fenoaltea 1990: 54; см. также: Fenoaltea 1991; говоря о целостности поэтических книг Горация, автор ссылается на: Dettmer 1983). Можно предположить, что приверженность Ронсара горацианским принципам построения поэтической книги возникла под влиянием ученого, издателя и поэта Жана Дора (см., например: Fenoaltea 1990: 33, примеч. 7), хотя, как уже говорилось, какие-либо свидетельства интереса ученых-филологов того времени к целостному поэтическому сборнику отсутствуют (см. Fenoaltea 1990: 34, примеч. 8; в данной работе доказывается, что источником вдохновения для Ронсара при составлении сборников послужила архитектура). Его «Оды» 1550 г., ставшие поворотным моментом в истории французской поэзии и стимулировавшие возрождение интереса к классике, не получили, однако, широкой известности, и после смерти Малерба имя Ронсара почти совсем ушло в тень (см. Maddison 1960: 226, 250, 272–277; в 30-х гг. XIX в. его снова ввел в моду Сент-Бев). Таким образом, опыты Ронсара в области построения поэтической книги не оставили заметного следа.

Называя Малерба «первым правильным» поэтом и заявляя, что он «восстановил» или даже «возродил» и «очистил» язык, Буало отвергал не столько наследие Ронсара, сколько следующую за ним традицию барочной оды. Буало считал барокко периодом полного упадка (см. Voileau 1966: 160). Сумароков и поэты его времени разделяли с ним неприятие барочной традиции и тяготели к пуристской языковой доктрине Вожела. Однако, несмотря на очевидный «буалоизм» теоретических представлений сумароковского поколения о «высокой» оде (см. Алексеева 1996а; 1996б), скудость русскоязычной поэтической традиции вынуждала русских поэтов обращаться и к опыту барочной поэзии — как отечественной (Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович), так и немецкой. Не останавливаясь подробно на этой проблеме, напомним лишь, что Сумароков хорошо знал поэзию Пауля Флеминга (в 1755 г. он

брал в библиотеке три сборника его стихотворений, — скорее всего, в связи с переводом трех так называемых московских сонетов, опубликованных им в том же году, — см. Левитт 1995: 49, 55–56). Важная роль немецкой традиции в становлении русской торжественной оды совершенно очевидна, хотя и недостаточно изучена. Пумпянский одним из первых отметил, что пиндарическая ода, канонизированная Малербом и отстаиваемая Буало, проникла в Россию через немецких поэтов, состоявших в 30-е гг. XVIII в. на службе в Петербургской Академии наук и сочинявших стихи для придворных церемоний. Он назвал это литературное течение «немецкой школой разума» (Пумпянский 1937; 1983а; 1983б). В немецкой культуре существовала богатая одическая традиция, берущая свое начало от Мартина Опица, который, вслед за Ронсаром во Франции, ввел термин «ода» в литературный обиход у себя на родине (см.: Stemplinger 1921: 104; Viëtor 1961: 59 и далее). Петербургские немцы между тем, подобно Буало, отвергали барочную традицию одического стиха.

Исследователи часто связывают с деятельностью петербургских немцев переход к силлабо-тоническому стиху (см. литературу, цитируемую в статье: Клейн 1995). Алексеева (Алексеева 1996б) считает, что именно «подносные» стихотворения Г. Юнкера и Я. Штелина стали первыми образцами торжественной оды в России. Вот как определяет заслуги немцев Пумпянский: «Что же дали петербургские немцы? Прежде всего навыки, относящиеся к придворно-официальной стороне оды <...>. Техника поднесения оды, прочтение, учет театрального церемониала, частью которого она предназначена быть, приспособление размеров оды, плана, стиля, слов к этой первичной ее функции, — все это знали Юнкер и Штелин...» (Пумпянский 1983б: 19). Ими введены стандартная, по Буало, восьми- и десятистрочная одическая строфа, размер, а также установлен тематический диапазон русской торжественной оды<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Связи Сумарокова с «немецкой школой разума» подробно не прослежены; тем не менее известны его активные контакты с Лейпцигским обществом

В научной литературе принято подчеркивать доминирование придворных (церемониальных) функций торжественной оды (об оде как ораторском жанре см.: Тынянов 1977; Пумпянский 1983а; von Geldern 1991; Алексеева 1996б; Погосян 1997; собственно о церемониях см.: Baehr 1979; Wortman 1995: 87)<sup>15</sup>. Однако в том случае, когда речь идет о формировании сборника од, подобного сумароковскому, статус стихотворного панегирика кардинально меняется. Подносная ода, ориентированная на произнесение (прослушивание) в рамках дворцового ритуала, в напечатанном виде приобретает иную функцию и онтологический статус. Данный процесс, обусловленный сознательным стремлением

---

свободных искусств (Die Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig), основанным в 1727 г. И. Х. Готшедом и являвшимся центром этого литературного движения (см.: Гуковский 1958; Lehmann 1966а: 93–94; 1966b, по указателю). Так, в 1750-х гг. членами общества были переведены на немецкий язык трагедия Сумарокова «Синав и Тривор» и одна из его любовных од, удостоившиеся обсуждения и похвал в журнале Готшеда «Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit» (см. Гуковский 1958: 387–389 и далее). В 1756 г. Сумарокова избрали почетным членом лейпцигского общества (см.: Языков 1885: 445–446; Гуковский 1958: 399–400). Литературная программа Сумарокова во многих отношениях была близка теоретическим установкам Готшеда: оба поэта опирались на традицию французского классицизма.

<sup>15</sup> Очевидна преемственность между предшествующей барочной традицией «подносной» придворной поэзии, которая стала частью дворцовой церемонии начиная с Симеона Полоцкого, и заимствованной новой классицистической одой (см.: Живов, Успенский 1987; Робинсон 1989: 188–200; Baehr 1988; 1991).

Поднесенный царю сборник панегирических стихотворений Полоцкого — «Рифмологион», состоявший из пяти переплетенных вручную «книжиц» (см.: Hippisley 1985: 10, 32–36; Vroon 1995: 301), хотя никогда не был издан и потому остался неизвестен следующим поколениям поэтов, все же, как собрание «церемониальных» текстов, может считаться прообразом будущих русских сборников торжественных од, в том числе и сумароковских. Анализ сборников Полоцкого с точки зрения их композиции см.: Дарвин 1988: 27–31; Vroon 1995–1996. Дарвин приходит к заключению, что «в целом на ранних этапах развития русской поэзии циклизация совершалась в пределах книжной формы <...>. Эта тенденция <...> отчетливо проявилась и в дальнейшем, в XVIII веке» (Дарвин 1988: 31; курсив автора).

Сумарокова к интеграции од в единую структуру сборника, приводит, по словам Вроона, к размыванию их «жанровой природы» (Vroon 1995–1996: 262)<sup>16</sup>.

Эволюция одического жанра от подносного панегирика к литературному тексту иногда трактуется как переход от «барочного» ломоносовского стиля к более умеренному сумароковскому: известно, что Сумароков считал своей главной задачей формирование ясного, доступного поэтического языка. Но необходимо помнить, что «Оды торжественные» были полностью выдержаны в «высоком» пиндарическом стиле, и сам поэт считал их своим высшим достижением в этом жанре. За исключением пяти од 50-х гг. все помещенные в сборнике стихотворения первоначально вышли отдельными изданиями как обычные «подносные» сочинения, и, вопреки Тынянову (Тынянов 1977), предпринятое Сумароковым при подготовке сборника кардинальное редактирование текстов не было направлено, как показал Вроон, на изменение их стилистических характеристик (см.: Vroon 1995–1996: 230–235; Живов, настоящий том, 3-й раздел статьи).

На протяжении десятилетий, предшествовавших выходу в свет «Од торжественных», поэты из круга Сумарокова — Хераскова разрабатывали различные типы од, предназначенных не для исполнения при дворе, а для публикации в сборниках и новых литературных журналах, адресованных формирующейся читательской аудитории. Сам Сумароков создал образцы сапфической, анакреонтической и горацанской оды, а также близкие им по жанру «стансы» (о «стансах» см.: Lauer 1975). Все эти оды более или менее сознательно противопоставлялись «высокой ломоносовской» оде (о разногласиях Сумарокова и Ломоносова см.: Гуковский 1927б: 9–47). Из собраний од, воплощающих такую тенденцию в эволюции жанра, наиболее значительным в России был сборник

---

<sup>16</sup> В порядке «преодоления» возникшего парадокса мы можем выдвинуть предположение, что если Сумароков разрушал жанровую целостность отдельного текста внутри сборника, то сам его сборник од следует рассматривать как попытку создания единой «сверходы».

Хераскова 1762 г. «Новые оды», задуманный и выстроенный как единая книга (см.: Дарвин 1988: 34–41; Гуковский 1927б: 126; Vroon 1995–1996: 261–262). Однако очевидного сходства в композиционной структуре «Новых од» и «Од торжественных» Сумарокова не обнаруживается.

Замысел Сумарокова, помимо философских од Хераскова, могло стимулировать собрание од Жана Батиста Руссо. С одной стороны, Руссо сыграл важную роль в популяризации пиндарической оды в духе Буало, в частности благодаря своим переложениям псалмов («священным одам»; см. Grubbs 1941: 226)<sup>17</sup>. С другой стороны, для русских поэтов не менее важными были его попытки создать горацианскую оду «среднего стиля», которую сам он определил как «une autre espèce d'odes toute nouvelle parmi nous [разновидность оды, совершенно новая у нас]» (Rousseau 1795: xxii; высказывание относится к текстам из второй книги). Ж. Б. Руссо распространил жанровое наименование «ода» на различные стихотворные формы, и его произведения служили моделью для поэтических экспериментов, в том числе и сумароковских.

---

<sup>17</sup> Руссо продолжал традицию французской «высокой» оды, восходящую к Малербу (которому посвящено стихотворение во второй книге) и Буало. Как и Буало, в споре «о древних и новых» Руссо был на стороне древних и выступал против Антуана Удара де Ла Мота и его, как он считал, слишком «новых» рассудочных од, изданных в 1707 г. Последующие издания од де Ла Мота выходили в 1709, 1711 и 1713–1714 (в 2 т.) гг., каждый раз большего объема, иногда с параллельным латинским переводом (см.: Catalogue 1939, LXXXVII: стб. 747–772; Cioranescu 1965–1966, II: 1018). Влияние од де Ла Мота и его «Discours sur la poésie en général, & sur l'Ode en particulier» [«Рассуждение о поэзии вообще и об оде в частности»] на русскую литературу никогда не изучалось. Они, однако, оказали серьезное воздействие на поэтов из круга Готшета, издавших в 1728 г. на немецком языке «Discours...» и оду де Ла Мота «L'Homme» в сборнике «Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig». Алексеева считает этот сборник важным для становления в России оды в духе Буало, но тем не менее в своей солидной работе об источниках «Рассуждения о оде вообще» Тредиаковского (Алексеева 1996а) упускает из виду связь с де Ла Мотом, на которую указывает само название сочинения Тредиаковского.

Так, Сумароков перевел одну из наиболее знаменитых од Руссо (см. Grubbs 1941: 238) — «Ode à la Fortune» [«Ода на счастье»] из второй книги; перевод появился в январе 1760 г. одновременно с ломоносовским переводом той же оды в «Полезном увеселении» Хераскова (см. Руссо 1760). Перевод Сумарокова выполнен хореем, а Ломоносова — ямбом<sup>18</sup>. В том же номере журнала Херасков поместил «станс» «Все на свете сем преходит» — вольный перевод стихотворения Руссо «Ode sur un commencement d'année» [«Ода на начало года»] (см.: Levitsky 1995: 160; Lauer 1975: 139–142).

С точки зрения нашего исследования важен тот факт, что Руссо опубликовал свои оды в виде целостного собрания, ориентируясь, вероятнее всего, на сборники Горация. Его стремление подражать римскому поэту сказалось, возможно, и в широкой трактовке одического жанра. Руссо издал оды в трех «книгах», по десять стихотворений в каждой (как части многотомных «Сочинений» — «Oeuvres»<sup>19</sup>), что уже само по себе могло вызывать ассоциации с римскими поэтическими сборниками. Первая книга содержит переложения псалмов (то есть оды, относящиеся к пиндарическому типу), вторая и третья — стихотворения, различные по тематике, тональности, строфической форме и метру (см. Grubbs 1941: 236). Как именно Руссо использовал классический опыт составления поэтических книг, пока никем не исследовано. Сам

---

<sup>18</sup> Существует мнение, что данная публикация продолжала давний спор о выборе метра для русского стихосложения (см. Морозов 1986: 532), но в 1760 г. этот вопрос вряд ли мог быть еще актуален.

<sup>19</sup> Всего к 1774 г. вышло по меньшей мере 31 издание (см.: Catalogue 1939, CLVII: стб. 747–772; Cioranescu 1965–1966, II: 1018). Среди них: «Oeuvres» (1712), «Oeuvres diverses» (не меньше 6 однотомных изданий между 1712 и 1719 г. и трехтомные издания 1731, 1732 гг.), «Oeuvres choisies» (10 изданий между 1714 и 1774 гг.).

В последующих изданиях Руссо XVIII и XIX вв. его порядок расположения текстов сохранен не был: оды из «Oeuvres diverses» помещены вперемежку с другими стихотворениями в четырех книгах разного объема (например, «Oeuvres» 1795 г. представляют собой четыре книги, включающие 15, 10, 9 и 10 од; см. Grubbs 1941: 235, примеч. 28).

он заявляет в предисловии к трем книгам од: «Je me suis attaché sur toutes choses à éviter cette monotonie dans mes odes du second livre, que j'ai variées à l'exemple d'Horace, sur lequel j'ai tâché de me former, comme lui-même s'était formé sur les anciens lyriques [Я преисполнился решимости любой ценой избежать монотонности <свойственной его переложениям псалмов. — М. Л.> в своих одах второй книги, в которые я старался внести разнообразие, следуя примеру Горация, кого я пытался взять за образец, подобно тому как он брал за образец древних лириков]» (Rousseau 1795: xxii). Иными словами, Руссо связывал композиционный принцип Горация с распространенным у древних понятием «разнообразие» (латинское — *variatio*, или *varietas*, греческое — *poikilia*; см.: Kroll 1924: гл. 10; Port 1926; Santirocco 1980; 1986). «Разнообразие» как литературоведческий термин, характеризующий поэтическую книгу, восходит к «Письмам с Понта» Овидия, но, как отмечает Андерсон, если мы станем оперировать им для выявления особенностей организации конкретных сборников, нас ждет «серьезное разочарование» (Anderson 1986: 45–49). Очевидно, однако, что Руссо открыто декларировал преемственность своих изданий по отношению к поэтическим сборникам эпохи Августа.

Сумарокову, выпустившему в 1774 г. целую серию поэтических сборников, в том числе и «Оды духовныя», по-видимому, была близка издательская концепция Руссо. В сборник торжественных од Сумароков, как и Руссо, включил 30 стихотворений, которые хронологически распадаются на три раздела, — по мнению Вроона, в «Одах торжественных» выделяются группы текстов, состоящие из 6, 14 и 10 од (см. его статью в настоящем томе, с. 416). И в собрании од Руссо его биограф усматривает своеобразную хронологию: он считает, что три книги од соответствуют трем основным этапам жизни поэта — зрелости, среднему возрасту и старости, хотя и не утверждает, что это нашло отражение в самих текстах (см. Grubbs 1941: 235). Вроон выявляет наличие в сумароковском

сборнике внутренних тематических мотивировок, определяющих порядок организации текстов, которые в книгах Руссо обнаружить затруднительно. Между тем Сумароков не стремился подчеркнуть сходство своего сборника с античными образцами, например не разделил его на три равные части, как это сделал Руссо. Оформление «Од торжественных» вообще не указывает на наличие композиционного замысла: в сборнике отсутствуют какие-либо деления на «книги» и стихотворения упорядочены лишь с помощью сквозной нумерации.

Итак, о книгах од Руссо как о вероятной модели для «Од торжественных» можно говорить с большой долей уверенности. Делать более определенные утверждения затруднительно по двум причинам. Во-первых, из-за различия задач, стоящих перед русским и французским поэтами: Сумароков собирает под одной обложкой торжественные оды, в то время как Руссо объединяет в книги оды разных типов. Во-вторых, сама композиционная целостность их сборников достаточно относительна: некоторые ее признаки присутствуют у обоих поэтов, но она четко не декларируется ни Сумароковым, ни Руссо.

В результате дальнейших исследований могут быть выявлены новые взаимосвязи между рассмотренными здесь поэтическими изданиями, которые позволят прояснить замысел Сумарокова и определить место его сборников в истории поэтической книги. Пока же следует констатировать, что Сумароков сознательно стремился к созданию целостных собраний своих стихотворений и ориентировался (или мог ориентироваться) при этом на существовавшую богатую, хотя и мало известную в XVIII в. традицию формирования единой поэтической книги — античную и западноевропейскую. При всех трудностях изучения этой традиции проблема ее возникновения и развития — одна из наиболее важных для понимания сумароковского творчества и, пожалуй, всей русской поэзии XVIII в. Настоящая статья — первая попытка поставить данную проблему.

Кирилл Осповат

ЭСТЕТИКА СУМАРОКОВА:  
К СОЦИАЛЬНЫМ ИЗМЕРЕНИЯМ  
ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ\*

I

**В** 1759 г. Сумароков писал И. И. Шувалову: «...труды мои <...> некоторую пользу приносят, ежели словесные науки на свете пользою называются» (Письма 1980: 86). В указе об отставке Сумарокова с поста директора «российского театра» (1761) Шувалов также упоминал «его труды в словесных науках, которыми он довольно сделал пользу» (Волков 1953: 144–145). Словоупотребление Сумарокова и Шувалова нуждается в интерпретации. Оба они принадлежали к относительно узкому кругу «любящих чтение» (Там же) придворных Елизаветы (см. Гуковский 1936: 10–11). Кроме прочих в него входили вице-канцлер (с 1758 г. канцлер) гр. М. Л. Воронцов, посланник в Швеции (с 1760 г. воспитатель великого князя Павла Петровича) Н. И. Панин и президент Академии наук гр. К. Г. Разумовский (см. Осповат 2007). Интеллектуальные интересы этого кружка опирались на европейский аристократический габитус, пришедший в Россию вместе с учебниками дворянского поведения, которые во множестве переводились на русский язык с конца 1730-х гг. (см.: Гуковский 1936: 48–49; Степанов 1983). В 1748 г. несколько человек из высшего круга оплатили издание «Разговора... об орфографии...» Тредиаковского; в посвящении «Разговора» Тредиаковский писал:

---

\* Работа выполнена при поддержке Фонда Александра Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung).

© К. А. Осповат, 2009.

Вам невозможно не быть благородныя крови Особам: знаменитейшаго воспитания сердца, обыкновенно бывают чувствительнее к такому увеселению, которое производит просвещенная добродетель, неумеющая сама никогда корыстоваться, а всегда готовая служить законной ближних пользе.

(Тредиаковский 1748: 4–5, б. п.)

Приведенный пассаж содержит иносказательную характеристику литературной деятельности. С одной стороны, Тредиаковский включает ее в число великосветских «увеселений». С другой стороны, он упоминает о «пользе» словесности и именует ее плодом «просвещенной добродетели». Этими словами обыкновенно описывалась роль чтения в общей системе аристократического образования. В «Совершенном воспитании детей...» Ж. Б. Бельгарда (рус. пер. 1747) об образцовом дворянине говорится:

Добрыя и полезныя книги, то ему ужина и обед <...> С теми нималаго сходства не имеет; которые все то без разбору и разсуждения <...> читают, что им ни попадется <...> Он о всяком деле или материи: лутчих писателей книги выбирая мало читает, да много помнит и разсуждает: а изо всего лутчее избирая, к пользе себе и другим; в действо произвестъ старается. <...> Не уподобляется таким светским мудрецам; которые молодых людей больше наукам, нежели добродетели учат <...> Буде чему учиться, или книги читает; то все сие для приведения себя в лутчее совершенство, а не для того делает: чтоб перед людьми ученым, и премудрым казаться.

(Бельгард 1747: 207–209)

Сформулированные здесь принципы избирательного чтения могли прямо проецироваться на изящную словесность. В качестве примера приведем письмо Фридриха Прусского (тогда еще кронпринца) к Вольтеру от 8 августа 1736 г. Это письмо, опубликованное в сочинениях Вольтера в 1748 г. (уже после воцарения Фридриха), открывало зна-

менитую переписку двух корреспондентов и служило для всей литературной Европы образцом должного отношения монарха к литературе. Фридрих, чьи литературные суждения диктовались «аристократической традицией <...> придворного общества» (Элиас 2001, I: 69–70), так объясняет свой интерес к поэзии:

Connaissant le peu d'étendue de la mienne [mémoire], je balance longtemps avant de me déterminer sur le choix des choses que je juge dignes d'y placer. Si la poésie était encore sur le pied où elle fut autrefois <...>, j'y renoncerais à jamais; mais vous anoblissez cet art <...> Vos poésies ont des qualités qui les rendent respectables et dignes de l'admiration et de l'étude des honnêtes gens. Elles sont un cours de morale où l'on apprend à penser et à agir. La vertu y est peinte des plus belles couleurs. [Зная свою слабую память, я всегда тщательно отбираю то, что считаю достойным запоминания. Если бы поэзия была теперь тем же, чем была прежде, <...> я отказался бы от нее навсегда; но вы облагораживаете это искусство <...> Ваши стихи достойны уважения и восхищения благородных людей, достойны пристального их внимания. Они являют собой школу нравственности, в которой можно научиться думать и действовать. Добродетель описана там самыми яркими красками.]

(Voltaire 1819–1822, LIX: 12–13)

Сходные требования предъявляли литературе и немногие русские просвещенные вельможи елизаветинской эпохи. В январе 1748 г. К. Г. Разумовский от имени императрицы распорядился «при академии наук переводить и печатать на русском языке книги гражданския различного содержания, в которых бы польза и забава соединена была с пристойным к светскому житию нравоучением» (Билярский 1865: 277; курсив в оригинале). Горацианская формула «miscere utile dulci [смешивать полезное с приятным]» обозначает здесь нравоучительное назначение словесности, которое вменял ей аристократический интеллектуальный кодекс.

Приказ Разумовского Академии наук был отдан как раз в тот момент, когда в академической типографии начал печататься Сумароков. В ноябре 1747 г. согласно его прошению на имя Разумовского была принята к печати трагедия «Хорев», в октябре 1748 г. — трагедия «Гамлет» и практически одновременно с ней «Две эпистолы...» (см.: Старикова 2003: 787–792; Гринберг, Успенский 1992: 137–144). Хорошо известно, что образцом для «Двух эпистол...» послужило «Поэтическое искусство» Буало. Металитературная риторика Буало в значительной степени опиралась на великосветскую систему суждений (см., например: Клейн 2005: 331–334) и постулаты дворянских учебников. Прочитируем строки IV песни «Поэтического искусства»:

Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions.  
Voulez-vous faire aimer vos riches fictions?  
Qu'en savantes leçons votre muse fertile  
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.  
Un lecteur sage fuit un vain amusement,  
Et veut mettre à profit son divertissement.  
(Boileau 1857: 197)

Ср. в переводе Третьяковского (1752):

Слушать, Авторы, прошу внятно наставлений:  
Хочетель от ваших быть славны вымышлений?  
Чтоб обильна Муза и плодоносяща в сто,  
Всюду прилагала к Слаткому Полезно что:  
От пустыя мудрый Чтец бегаёт забавы,  
Мнит свои он исправлять и гуляя нравы.  
(Третьяковский 1752, I: 45)

Сумароков варьирует сочетание «пользы» и «забавы» в стихах, посвященных сатире и комедии:

Свойство комедии — издевкой править нрав;  
Смешить и пользовать — прямой ея устав. <...>  
В сатирах должны мы пороки охуждать,  
Безумство пышное в смешное превращать,  
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,  
Чтоб та игра могла на мысли оставаться  
И чтобы в страстные сердца она втекла:  
Сие нам зеркало сто раз нужней стекла.

(Сумароков 1957: 121–122)

Очевидно, что последняя строка содержит намек на Ломоносова. Разумеется, в «Епистоле» 1748 г. Сумароков не мог иметь в виду ломоносовское «Письмо о пользе Стекла», написанное в конце 1752 г. (см. Ломоносов 1950–1959, VIII: 1004). Не лишено оснований предположение П. Н. Беркова о том, что «Ломоносов в устных беседах пропагандировал значение стекла» (Сумароков 1957: 529). Поводом для таких бесед мог стать проект Химической лаборатории, вынашивавшийся Ломоносовым с 1742 г.; строительство лаборатории началось в августе 1748 г. (см. Ломоносов 1950–1959, IX: 9–31; 651–656). Одной из ее задач Ломоносов считал изготовление «стекел разных цветов, которые бы к <...> художествам годны были» (Там же: 48).

Выпад против Ломоносова в «Епистоле...» показателен для литературной позиции Сумарокова. Он повторяется в цитированном выше письме Шувалову от 1759 г.: «Мне кажется, что я <...> не хуже Ломоносова, хотя и бисера не делаю» (Письма 1980: 87). Настойчиво отделяя естественнонаучную деятельность от литературной, Сумароков воспроизводил классификацию «полезных» и «бесполезных» занятий, принятую европейским «придворным обществом» (см. Элиас 2002: 131). Так, Бельгард следующим образом характеризует интеллектуальные интересы аристократа:

К странному и различным наукам света, не очень жаден; ведая, что ум человеческой от них нетолько в смятение, но и в умаление приходит. Он о изучении того наиболее старается: что доброму и честному человеку, необходимо знать надлежит <...> Он сие за безумие почитает, чтоб человеку нужное и полезное учение <...> оставя; в опасное и бесполезное любопытство (куриозность) углубляться.

(Бельгард 1747: 207–209)

Сходную точку зрения обосновывает Сент-Эвремон в известном «Суждении о науках, которым можно посвящать себя человеку достойному» («Jugement sur les sciences où peut s'appliquer un honnête homme», 1660–1661), печатавшимся иногда под именем Буало:

*Les Mathématiques, à la vérité, ont beaucoup plus de certitude: mais quand je songe aux profondes Méditations qu'elles exigent, comme elles vous tirent de l'action & des plaisirs, pour vous occuper tout entier, ses Démonstrations me semblent bien cheres <...> il n'y a point de louanges que je ne donne aux grands Mathématiciens, pourvu que je ne le sois pas. J'admire leurs Inventions, & les Ouvrages qu'ils produisent: mais je pense que c'est assez aux personnes de bon sens de les savoir bien employer <...> Je ne trouve point de Sciences qui touchent particulièrement les Honnêtes-gens que la *Morale*, la *Politique* & la connoissance des *Belles-Lettres*. La première regarde la Raison, la seconde, la Société, la troisième, la Conversation. L'une vous apprend à gouverner vos Passions: par l'autre vous vous instruisez des Affaires de l'Etat, & réglez vôtre conduite dans la Fortune: la dernière polit l'Esprit, inspire la délicatesse & l'agrément. [Определенность скорее можно обрести в математике, но стоит лишь представить, сколь глубоких размышлений она требует, как отрывает от действительной жизни, от удовольствий, поглощая без остатка, и мне начинает казаться, что плата за ее доказательства слишком высока <...> готов возносить хвалы великим математикам, при условии что меня не заставят быть в их числе. Я восхищаюсь изобретениями и плодами их трудов, однако полагаю, что здравомыслящему*

человеку довольно умения ими пользоваться <...> Среди наук нет ничего более необходимого для человека достойного, нежели мораль, политика и знание изящной словесности, из которых первая имеет отношение к уму, вторая — к обществу, третья — к искусству беседы. Одна учит нас управлять страстями, другая наставляет в делах государственных и как вести себя при перемене фортуны, последняя же шлифует ум, придает тонкости и приятности. ]

(Saint-Evremond 1741: 161–162; Моралисты 2004: 472;  
курсив в оригинале)

Аристократическое пренебрежение естественными науками порождало традицию насмешек над учеными, подобных сумароковской. Так, Фридрих писал Вольтеру в 1749 г.:

Je ne m'élève point aux sciences, par la raison que les belles-lettres sont utiles en tout temps, et qu'avec toute l'algèbre du monde on n'est souvent qu'un sot lorsqu'on ne sait pas autre chose. <...> je ne vois dans tous ces calculs qu'une scientifique extravagance. Tout ce qui n'est ni utile ni agréable ne vaut rien. Quant aux choses utiles, elles sont toutes trouvées; et, pour les agréables, j'espère que le bon goût n'y admettra point d'algèbre. [Я не возвышаюсь до наук, потому что изящная словесность полезна во все времена, а превзойдя всю алгебру на свете, но не выучив ничего другого, можно запросто остаться глупцом. <...> я вижу в этих вычислениях только научные чудачества. Все, что не приносит ни пользы, ни удовольствия, ничего не стоит. Все полезные находки уже сделаны, что же касается способности приносить удовольствие, надеюсь, хороший вкус раз и навсегда откажет в ней алгебре. ]

(Voltaire 1819–1822, LIX: 153)

Это письмо было впервые опубликовано после смерти Вольтера и Сумарокова; показательно, однако, сходство его начальной фразы с формулировками одной из поздних сумароковских статей:

Человеки словесностью от протчих тварей отличаются: а писмами, разговорами и декламациею отличаемя мы и от протчих людей. Худо воспитанный человек может быти учен; но не имея вкуса благороден никогда не будет...

(Сумароков 1787, VI: 244)

## II

Идея «благородства» организовывала эстетические декларации Сумарокова, во многих случаях прямо или косвенно направленные против Ломоносова. Ю. Н. Тынянов в классической работе «Ода как ораторский жанр» в качестве иллюстрации литературных взглядов Сумарокова приводит фрагмент его статьи «О разности между пылким и острым разумом», опубликованной в 1759 г. в «Трудолюбивой пчеле» (далее в ссылках — ТП; см.: Тынянов 1977: 241). Эту статью необходимо рассматривать в общем контексте сумароковского журнала. По мнению Г. А. Гуковского, целью литературной политики Сумарокова и его последователей было «воспитание дворянина» (см.: Гуковский 1936: 32–49; Живов 2002: 612–613). Фактически «Трудолюбивая пчела» фиксировала тот самый аристократический габитус, который определял социальное самосознание петербургского придворного круга. Анонимный автор письма «К издателю Трудолюбивой пчелы», помещенного в последнем, декабрьском, номере журнала, относил к его читателям тех, «которых благородныя мысли ответствуют знатности их и благорождению» (ТП: 756). Эта формулировка не столько передавала идею сословной исключительности, сколько резюмировала аристократический этический идеал. Сумароков эксплицирует его в серии моралистических статей, помещенных в «Трудолюбивой пчеле». Мы имеем в виду работы «О несправедливых основаниях», «О разности между пылким и острым разумом», «Письмо о больших беседах», «Письмо о гордости», «Письмо об остроумном слове», «Письмо о достоинстве»,

«Письмо о скорости и медленности» и др. В статье «О разности между пылким и острым разумом» говорится:

Есть люди остроумные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые и не имея проницаия единою беглостью блистают, и подобных себе скудоумных человек мною своею хитростию ослепляют. Острый разум доходит до основания. Пылкий касается единой поверхности. Министру довольно одинаго остроумия и здраваго разсуждения. <...> Полководец только и Стихотворец без пылкости разума обойтись не могут. Им все обороты и перевероты мыслей в самой скорости потребны; однако простительные дремля замарать бумагу, нежели потерять войско. Но сколько при остроумии Полководцу и Стихотворцу пылкость полезна, толико она и вредна без остроумия. Стихотворец набредит, и бредом своим и себе и несмысленным читателям поругание делает; Полководец набредит, и потеряет армию. Министру в пылкости великой нужды нет; важнейшия дела скорости не требуют, но многих размышлений, тончайших разсмотрений и разбора всех подробностей. <...> А ежели кто имеет щастие быть остроумным и пылким; тому необходимо в важных делах свою пылкость удерживать надлежит. Ленивые лошади погоняются, а ретивые удерживаются; так медленность разума должна быть благорассуждением понуждаема, а пылкость удерживаема. Что скоростию испорчено, то иногда и долговременностию исправлено быть не может.

(ТП, апрель: 235–237)

Вне всякой связи с вопросами литературной эстетики Сумароков трактует сходные проблемы в статье «О скорости и медленности»:

Скорость и медленность суть два противные пороки, подобно как мотовство и скудость. От скорости происходят вредительныя исполнения, а от медленности к исполнению теряется время. <...> Скорость во всех делах, которые времени требуют, не доходит до благорассуждения, не пронизает истинны и не полагает основания

к пользе. Медленность удаляется от благорассуждения и погубляет драгоценнейшее на свете, то есть время.

(ТП, май: 318–319)

Абстрактная антропология сумароковских статей опирается на традицию дидактических сочинений. Фактически Сумароков варьирует рекомендации различных учебников светского поведения. В «Карманном оракуле» Грациана, переведенном с французского С. Волчковым под заглавием «Придворной человек», говорится:

Что разум с рассуждением на мере поставил, то прилежание немедленно исполняет. Безмерная поспешность есть пристрастие таких безумных, которые не рассмотря бед, и не разсудя страхов во всякое дело мечутся без памяти, а иногда и премудрыя многим разположением, и медленностью своею погрешают, потому что остановка временем великия дела упускает <...> сие Августово слово, [спеши, но с разумом], немалую важность в себе заключает. <...> Щастливая скорость в делах, кажет великую остроту в намерении <...> Сие в Генералах при армии, и в храбрых на войне, совершенство нужное; ибо действия и поступки их всегда нечаянныя, затем что по немным случаям такая приходят дела, что конечно в них потребно ума здраваго, рассуждения скорога, и действия проворнаго, от чего зависит безопасность войска, а их собственная слава и победа. Что до Государей принадлежит; то им потребно думать не только за себя но и для многих, понеже дела их вечны, и следственно многой подможной премудрости, для покою всенароднаго требуют. Монархи имеют время и кабинет, к расположению и приведению в совершенство намерений своих...

(Грациан 1742: 43–49)

Тезис о необходимости подчинить природные свойства «разуму» лежал в основе этики «благовоспитанности» (см., например: Элиас 2001, II: 8–12; Старобинский 2002: 150–151). В «Придворном человеке» сказано:

Человек родиться суров и ничем от животных кроме учения, не разнится; а что более учен, толь более человеком бывает. <...> Ничто так негрубо, как незнание, и никакая вещь человека более политичным не творит, как наука. Однакож и знание, без изрядства пусто. Сего не довольно, что разум просвещен, но надобно, дабы самовольство обуздано, а обхождение умеренно было.

(Грациан 1742: 78)

Словом «изрядство» Волчков передает французское «art»; как можно судить, этическая концепция Грасиана (существенно повлиявшая на позднейшие учебники поведения) строится вокруг антиномии «природы» и «искусства», имевшей перво-степенное значение для литературной теории XVII—XVIII вв. Как пишет Л. Е. Пинский, «„Поэтическое искусство“ Буало — тот же „Карманный оракул“, свод правил <...> — для талантами одаренного поэта, буде тот пожелает достичь в своем деле мастерства, зрелости, „культуры“» (Пинский 1981: 520). Соотнесенность эстетических предписаний Буало с дидактической программой светских руководств была ясна для Сумарокова. К такому заключению приводит анализ опубликованного им в «Трудолюбивой пчеле» перевода II главы трактата псевдо-Лонгина (далее — Лонгин) «О возвышенном» («с перевода Боалова»). Концептуальный инструментарий объединяет эту работу с моралистическими рассуждениями Сумарокова и с компендиумами придворной морали. В начале II главы Лонгин обосновывает необходимость «искусства и правил»:

Находятся люди воображающие себе, что ето заблуждение, чтобы слова важность привести в род особливаго искусства, и подавать о том наставления. Слова важность, говорят они, раждается с нами, и не выучивается. <...> И что есть еще некоторыя сочинения, которыя едино только естество производить долженствует. Что принуждение наставлениями их ослабляет, и дает им некую сухость, которая делает их вялыми и несмачными. А я утверждаю, что когда прямо рассмотрим, ясно увидим со всем тому противное.

И подлинно сказать: естество никогда свободные не изъясняется как в речах важных и патетических; однако легко познать можно, что оно не незапностью препровождается, и что оно несовершенный неприятель искусства и правил. <...> Демосфен говорит в некотором месте, что наше главное в жизни благополучие: щастливыми быть; но что и другое есть, которое не меньше того, и без котораго сие первое благополучие устоять не может, то есть: уметь себя вести с осторожностью. Сие можно сказать и в рассуждении речи. Естество потребные всего достигь великости; однако ежели искусство не будет иметь попечения о препровождении его; так оно в слепоте пребудет, не ведая, куда идет.

(ТП, апрель: 219–221)

Ссылка на тезис Демосфена обнажает этические коннотации литературной программы Лонгина — Буало (см. North 1948). С текстом Лонгина перекликается, например, приписывавшаяся Фенелону и переведенная Тредиаковским «Истинная политика знатных и благородных особ», в которой также доказывается польза «правил к достохвальным поступкам»:

Хотя знатные и благородные Особы, обыкновенно имеют больше разума и просвещеннаго познания, нежели подлые и незнатные люди; однакож и оне в такая падают погрешения, которая иногда и их самих, и славу их всеконечно раззоряют. Источник случающихся им нещастий лехко сыскать можно: ибо наибольшая часть из них в своих поступках не следуют никакому правилу, и часто дела свои делают либо по природной склонности, либо по особливому своенравию, либо по некоторому пристрастию. Но правила к достохвальным поступкам больше всех нужны высокородным лицам...

(Истинная политика 1745: 3–4)

Истолковывая теорию «возвышенного» через призму аристократической этики благопристойности, Сумароков видит в «благорассуждении» важнейшее свойство литературного

стиля. В XIV главе трактата Лонгина говорится, «que même dans les plus grands emportements, il faut être sobre et retenu [что даже в сильнейшем пылу надлежит оставаться трезвым и сдержанным]» (Voileau 1857: 442). Это суждение переключается с одной из «регул» Грациана:

Сие великой знак разума, ежели кто в середине нападающих страстей непоколебим, и безмятежен пребывает. Всякое излишество страсти превращается в безумие, а здравой разум никогда сим пламенем не обжигается, ни из границ должности своей не выходит, но всегда на страстей узду в руках носит. Кто так поступит, тот у всех честь получит, а иначе: бешеным прослывет.

(Грациан 1742: 131)

Вместе с тем оксюморонный тезис Лонгина служил одним из главных аргументов в пользу рационалистического прочтения его теории. Так, Удар де Ла Мот пишет в «Рассуждении о поэзии вообще и об оде в частности» («Discours sur la poésie en général, & sur l'Ode en particulier», 1707), на которое, по всей видимости, опирался Сумароков:

Entouziisme tant qu'on voudra, il faut qu'il soit toujours guidé par la raison, & que le poète le plus échauffé se rappelle souvent à soi, pour juger sainement de ce que son imagination lui offre. Un entouziisme trop dominant ressemble à ces yvresses qui mettent un homme hors de lui, qui l'égarerent en mille images bizarres & sans suite, dont il ne se souvient point quand la raison a repris le dessus. Au contraire, un entouziisme réglé est comme ces douces vapeurs, qui ne portent qu'assez d'esprits au cerveau pour rendre l'imagination féconde, & qui laissent toujours le jugement en état de faire, de ses saillies, un choix judicieux & agréable. [Сколь бы велик ни был энтузиазм, им должен всегда руководить разум, а поэт самый пылкий должен уметь приводить себя в чувство, чтобы судить здраво о плодах своего воображения. Энтузиазм чересчур сильный походит на то опьянение, кое человека выводит из себя и исторгает у него тысячу образов

странных и бессвязных, о которых он даже не вспоминает, когда разум берет верх. Напротив, энтузиазм упорядоченный подобен тем сладостным винным парам, которые одурманивают мозг лишь настолько, насколько надобно, дабы воображение плодоносило, и оставляют рассудку возможность выбрать из этих выходов наиболее здравые и приятные. ]

(De La Motte 1709: 40–41)

Удар де Ла Мот принадлежал к партии «новых» и был противником Ж. Б. Руссо, чью эстетическую аргументацию частично заимствовал Ломоносов (см.: Otto 1973: 51–53; Осповат 2002а). Внимание Сумарокова к работе Удара де Ла Мота могло быть привлечено ее немецким переводом, выполненным в 1728 г. Готшедом и предпосланным сборнику од Немецкого общества в Лейпциге (см. Oden 1728). К «Рассуждению о поэзии вообще...» восходили и собственные мнения Готшета об оде (см. Viëtor 1923: 90–92). Как уже указывалось, Сумароков ориентировался на эстетику Готшета и его круга (см.: Гуковский 1958: 386; Сумароков 1935: 337). В 1755 г. Теплов фиксировал пристрастие Сумарокова к «Готшейду» и «Лейбцигскому Немецкому собранию» (см. Берков 1936: 183); в 1756 г. Сумароков был избран почетным членом этого собрания (см. Гуковский 1958: 399).

Из идеи «упорядоченного энтузиазма» Удар де Ла Мот выводит законы одической композиции: «l'art doit regler le désordre même de l'ode, de manière, que les pensées ne tendent toutes qu'à une même fin» (De La Motte 1709: 43). В своем «Письме... от приятеля к приятелю» (1750) Третьяковский, также находившийся под влиянием «немецкой школы разума» (см. Пумпянский 1937), буквально переводит эту фразу: «беспорядок ея [оды] долженствует быть порядочен и соединен, и нестись <...> к одному токмо главнейшему делу» (Куник 1865, II: 473; см. Осповат 2002б; иную точку зрения см.: Серман 2004: 14–16). Сходное требование содержится

в более ранней «Критике на оду» (1747) Сумарокова: «Ежели это называется одической перерыв, так етот перерыв и отшибка очень велики. *Надобно отрываться с тем, чтобы опять возвратиться*» (Сумароков 1935: 352; курсив наш. — К. О.).

Из работы Удара де Ла Мота Тредиаковский и Сумароков заимствовали авторитетную интерпретацию эстетической программы Буало — «Рассуждения об оде» и «Поэтического искусства», а также «Оды на взятие Намюра». Во Франции эта ода не пользовалась большим успехом (см. Смолярова 2000: 10–11), однако Удар де Ла Мот видит в ней образец «порядочного беспорядка»:

Voilà pourtant tout la mistere, une imagination échaufée. <...> si elle l'est moderelement, le jugement y puise les plus grandes beautés de la poësie & de l'éloquence. C'est de cet entouziisme que doit naître ce beau désordre dont Mr. Despreaux a fait une des regles de l'ode <...> Dans ce sens, il faut convenir, que le desordre *est un effet de l'art* <...> Nous avons d'un des maîtres de l'art une ode pindarique, où il n'a pas mis un autre desordre que celui que je reconnois ici pour une beauté. [Вот, следственно, и весь секрет — разгоряченное воображение. <...> если оно разгорячилось умеренно, рассудок черпает из него величайшие красоты поэзии и красноречия. Именно из этого энтузиазма должен рождаться тот прекрасный беспорядок, в коем г-н Деспрео видит один из законов оды. <...> В этом смысле следует считать, что беспорядок *есть плод искусства*. <...> Один из мастеров искусства оставил нам пиндарическую оду, в коей присутствует лишь тот беспорядок, который я признаю прекрасным.]

(De La Motte 1709: 41–44; курсив в оригинале)

Тредиаковский подражал «Оде на взятие Намюра» в своей экспериментальной «Оде... о сдаче города Гданска» (1734); в предпосланном ей «Рассуждении о оде вообще», ссылаясь на Буало, он одновременно парафразирует приведенные пассажи Удара де Ла Мота:

Боало Дедро <...> говорит о оде:

<...> в ней красны беспорядок, умышенное есть искусство.

Сим правилом ни кто на Французском языке, как кажется, лучше не употребил самого Автора Дедро, которое он самым действием совершенно показал в презряднейшей Оде, сочиненной по случаю взятъя города Намура...

(Тредиаковский 1989: 537–538)

У Сумарокова, как и у Тредиаковского, отсылки к оде Буало служат сигналом рационалистической концепции одического жанра, заимствованной из сочинений Удара де Ла Мота и Готшеда<sup>1</sup>. Так, первая строфа «Оды на Государя

---

<sup>1</sup> Возможно, что к монументальному «Опыту критической поэтики» Готшеда восходит сумароковское переложение IV Олимпийской оды Пиндара (1774). Готшед включил перевод этой оды в главу «Об одах, или песнях» («Von Oden, oder Liedern») этого труда (см.: Gottsched 1973, VI, 2: 13–14). В примечании к своему переложению Сумароков пишет: «Многие знают пиндара только по имени и по славе <...> А как писал пиндар: я при сем сообщаю ево IV олимпийскую оду, для желающих ему подражати» (Сумароков 1787, II: 193–194). Сходным образом цели своего перевода описывает Готшед: «Um nun von diesem so beruffenen pindarischen Wesen, unsern Deutschen einen Begriff zu machen, will ich eine obgleich prosaische Uebersetzung, aus dem Pindar hersetzen; und also vielen falschen Begriffen vorbeugen, die sich einige davon machen [Чтобы о столь прославленной Пиндаровой манере своих соотечественников лучше известить, хочу я предложить перевод из Пиндара прозою; и сим отвратить ложные представления, кои у многих на сей счет имеются]» (Gottsched 1973, VI, 2: 13).

Сумарокову должны были импонировать поэтологические рассуждения, которыми Готшед сопровождает свой перевод: «Nun weis ich zwar, daß man zu den pindarischen Oden, eine sehr kühne und erhabene Schreibart zu rechnen pflegt; die einige nicht besser zu erreichen wissen, als wenn sie recht dunkel, abgebrochen und verstümmelt deutsch schreiben. <...> Pindarus durch grammatische Schnitzer nicht zum Gegenstande der Bewunderung geworden, sondern durch edle Gedanken; die aber auch bey der Richtigkeit der Sprachregeln bestehen können [Мне известно, что пиндарическим одам обыкновенно приписывают стиль дерзновенный и возвышенный; каковому некоторые не иначе последовать знают, чем составляя свои писания темно и язык немецкий изламывая и калеча. <...> Пиндар не грамматическими ошибками восхищение

Императора Петра Великого» (см. Гринберг 1990: 114) переведена из «Оды на взятие Намюра» (ср. Алексеева 1996а: 19):

Быстры песни соплетая,  
Яко дерзостный орел,  
Пиндар, крылья простирая,  
Выше облак возлетел,  
И достиг границы мира.  
О моя любезна Лира,  
Дай и мне путь в небеса:  
Вознесися днесь со мною;  
Да воспляшут под тобою  
Гор Фракийских древеса!  
(«Редакции и варианты», с. 21)

Ср. у Буало:

Dans ses chansons immortelles,  
Comme un aigle audacieux,  
Pindare, étendant ses ailes,  
Fuit loin des vulgaires yeux.  
Mais, ô ma fidèle lyre!  
Si, dans l'ardeur qui m'inspire,  
Tu peux suivre mes transports,  
Les chênes des monts de Thrace  
N'ont rien ouï que n'efface  
La douceur de tes accords.  
(Boileau 1857: 238)

Вероятно, дополнительной отсылкой к «Оде на взятие Намюра» служит хореический размер «Оды на... Петра Великого». Выбор этого размера был спровоцирован замечанием Готшета в «Опыте критической поэтики...» («Versuch critischer Dichtkunst», 1730):

---

потомства заслужил, а благородными мыслями; а им и наблюдение правил не помеха ]» (Gottsched 1973, VI, 2: 15–16).

Die erste Zeile aus des Boileau Ode auf die Eroberung Namurs:

Quelle docte & sainte yvresse

wird von allen Franzosen als eine trochäische Zeile von vier Füßen ausgesprochen. [Первая строка оды Боаловой на взятие Намюра <...> от всех французов как четырехстопная хорейческая строка произносится.]

(Gottsched 1973, VI, 1: 461)

Сумароков повторяет наблюдение Готшеда в статье «О стопосложении» (см. Берков 1981: 286):

Я, подражая и естеству и французам, хорейские оды сочинял; хотя французское лирическое стопосложение и не имеет точной гармонии, но только хорейскими тонами отзывается.

(Сумароков 1935: 393)

Кроме прочего, выбор хорей для оды 1744 г. должен был, по-видимому, обозначить отказ Сумарокова от ломоносовской одической манеры (см.: Гринберг 1990: 114). Как известно, Ломоносов считал, что для оды более всего подходит ямб (см.: Ломоносов 1950–1959, VII: 15; Третьяков-ский 1963: 421). В соревновании 1743 г. Сумароков придерживался того же мнения.

В полемике с Ломоносовым и, позднее, с Петровым Сумароков неоднократно воспроизводил антимагистерскую литературную риторику Буало; примером близкой цитации может служить зачин «Оды... Екатерине... на первый день 1774 года»:

Целую вас берега прекрасны,  
Быстротекущая невы.  
Стихи мои да будут ясны,  
Как ясны здешни воды вы <...>  
(«Редакции и варианты», с. 173)

Сумароков опирается здесь на строки «Поэтического искусства»:

Un style si rapide, et qui court se rimant,  
Marque moins trop d'esprit, que peu de jugement.  
J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,  
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,  
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,  
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.

(Boileau 1857: 178)

Ср. в переводе Тредиаковского:

Стиль борзый, и бежать которому есть шутка,  
Не толь ума есть знак, коль больше нерассудка.  
Мне лучше тот ручей, кой по песку течет,  
И по цветам в лугу свой тихо ток ведет,  
А нежели поток разлитием нельготным,  
Свой в мутности стремится бег по местам болотным.

(Тредиаковский 1752, I: 11)

В «Дифирамве Пегасу» (1766), пародирующем одновременно покойного Ломоносова и дебютировавшего Петрова (см. Гуковский 2001: 231–232), Сумароков варьирует формулировки Лонгина:

Мой дух, коль хочешь быть славен,  
Остави прежний низкий стих!  
Он был естествен, прост и плавлен,  
Но хладен, сух, бессилен, тих!

(Сумароков 1935: 309)

Сравним в сумароковском переводе II главы трактата «О возвышенном»:

...подлинно в веществе красноречия всево трудные избавиться надутя. Ибо во всех вещах естественно ищем мы великости; так случается, что бояся паче всего быть обвинены сухостью или малосилием, случается, не знаю, как, что по большей части впадают в сей порок, будучи основаны на сем установлении:

В благородном предприятии благородно падение.

Однако это подлинно, что надутие не меньше порочно в речи, сколько в теле. Оно только ложно блистающуюся наружность и обманчивой вид имеет; а внутри оно пусто, и оставляет иногда действие, совсем противное великости. <...> Напоследок порок надутого склада есть желать превзойти великость...

(ТП, апрель: 222–223; курсив наш. — К. О.)

Перевод из Лонгина суммировал полемическую риторику сумароковских выпадов против Ломоносова (см.: Гуковский 2001: 50; Achinger 1970: 110; Песков 1989: 28–29). Фактически Сумароков оспаривает и пародирует ломоносовское истолкование теории «возвышенного». На труд Лонгина, содержащий восторженные оценки поэтических «дерзостей» и гомеровских гипербол, опирались литературные декларации французских апологетов одического жанра и Ломоносова (см.: Otto 1973; Осват 2002а). В XXVII главе трактата «О возвышенном» доказывалось право поэта отступать от правил (см., например: Otto 1973: 36–39):

Premièrement donc je tiens, pour moi, qu'une grandeur au-dessus de l'ordinaire n'a point naturellement la pureté du médiocre. <...> il est presque impossible pour l'ordinaire qu'un esprit bas et médiocre fasse des fautes: car comme il ne se hasarde tarde et ne s'élève jamais, il demeure toujours en sûreté; au lieu que le grand, de soi-même et par sa propre grandeur, est glissant et dangereux. Pindare et <...> Sophocles <...> au milieu de leur plus grande violence, durant qu'ils tonnent et qu'ils foudroient, pour ainsi dire, souvent leur ardeur vient mal a propos a s'éteindre, et ils tombent malheureusement. [Итак, прежде всего я делаю для себя вывод, что величие выше

обычного и, как правило, не имеет чистоты посредственности. <...> ум низкий и посредственный, как правило, почти не допускает ошибок: поскольку он никогда не дерзает и никогда не взмывает ввысь, он всегда пребывает в безопасности; великому же уму по причине его природы и его собственного величия постоянно грозит опасность оступиться. <...> Пиндар и <...> Софокл <...>, впадая в величайшее неистовство, испуская, так сказать, громы и молнии, нередко предаются этой горячности некстати и, к несчастью, упадают. ]

(Boileau 1857: 455–456)

Последняя фраза, по всей видимости, реминисцируется во второй — метапоэтической — строфе ломоносовской «Оды на прибытие... Елисаветы... 1742 года...»:

Взлети превыше молний, Муза,  
Как Пиндар, быстрый твой орел <...>  
(Ломоносов 1950–1959, VIII: 82)

Эти строки Ломоносова и процитированный фрагмент Лонгина Сумароков пародирует в «Оде вздорной III»:

Род смертных, Пиндара высока  
Стремится подражать мой дух. <...>  
Взлетаю до предальных звезд;  
В одну минуту восхищаюсь,  
В одну минуту возвращаюсь  
До самых преисподних мест.  
(Сумароков 1957: 291)

Как можно заключить, во «Вздорных одах» пародируется не только поэтическая практика Ломоносова, но и его эстетическая аргументация. Это подтверждается и анализом «Оды вздорной I», в которой Нептун выходит из моря, чтобы похвалить восторженного стихотворца:

Нептун из пропастей выходит,  
Со влас его валы текут,  
Главою небесам касаясь,  
Пучины топчет пирамид;  
Где только ступит, тамо ров.  
Под тяжкою его пятою  
Свирепы волны раздаются,  
Чудовищи ко дну бегут.

Как если я того достоин,  
Скажи мне, о Сатурнов сын!  
Почто оставил ты чертоги  
И глубину ревущих вод? <...>

«Твоею лирой насладиться  
Я вышел из пучинных недр;  
Поставь Фебанские ты стены  
На мразных северных брегах;  
Твои великолепны песни  
Подобны песням Амфиона <...>»  
(Сумароков 1957: 288)

Как кажется, эта ода представляет собой пародию на письмо Ломоносова Шувалову от 16 октября 1753 г., где приводится заимствованное у Лонгина гиперболическое описание Нептуна (см. Егунов 1964: 36):

Они стихи мои осуждают и находят в них надутые изображения, для того, что они самых великих древних и новых стихотворцев высокопарныя мысли, похвальные во все веки и от всех народов почитаемыя, унижить хотят. Для доказательства предлагаю вашему превосходительству примеры, которыми основательное оправдание моего им возможного подражания показано быть может.

Из Гомеровой «Илиады», N, 17:

Внезапно встал Нептун с высокия горы,  
Пошел и тем потряс и леса и бутры;  
Трикраты он ступил, четвертый шаг достигнул  
До места, в кое гнев и дух его подвигнул.

(Ломоносов 1950–1959, X: 491–492)<sup>2</sup>

Итак, рассуждение о «надутии» в переведенной Сумароковым главе Лонгина фактически направлено против ломоносовского истолкования теории «возвышенного»<sup>3</sup>. Одно-

---

<sup>2</sup> Неслучайно, что в ранней и по-ломоносовски написанной оде 1743 г. Сумароков сам подражает стихам Гомера о Нептуне:

На грозный вал поставив ногу,  
Пошел меж шумных водных недр,  
И положив в морях дорогу,  
Во область взял валы и ветр,  
Простер премудрую зеницу,  
И на водах свою десницу,  
Подвигнул страхом глубину,  
Пучина власть его познала,  
И вся земля вострепетала,  
Тритоны вспели песнь ему.

(«Редакции и варианты», с. 237)

Опираясь (вслед за Ломоносовым) на суждения Лонгина, молодой Сумароков, по свидетельству Третьяковского, эту свою строфу «выше всего красного из сочинений и почитает» и в ней «полагает <...> пример всея пиитическия высокости» (Куник 1865, I: 466).

<sup>3</sup> Наша гипотеза позволяет уточнить датировку цикла «Вздорных од». В специальной работе Г. А. Гуковский называет только *terminus ante quem* — конец 1759 г. (см.: Гуковский 2001: 229–230). И. З. Серман убедительно устанавливает *terminus post quem* — конец 1751 г. (см. Серман 1966: 227–234). Мы предполагаем, что весь цикл «Вздорных од» был написан в 1752–1753 гг. и должен рассматриваться в контексте известной рукописной полемики этого времени (см. о ней: Берков 1936: 113–136). Наш вывод подтверждается и наблюдениями самого Гуковского. В комментарии к сумароковским пародиям (см. Сумароков 1935: 460–462) исследователь приводит целый ряд параллельных мест из стихов Ломоносова; все они находятся в одах, вошедших в «Собрание разных сочинений...» (1751). Вероятно, выход этого сборника спровоцировал полемические выступления

временно метафора «надутия» имела отчетливое этическое значение. Сам Сумароков пишет в статье «О гордости»:

Разумный человек, хотя бы он на высочайшей степени был, гордости иметь не может; ибо она благоразумию не свойственна <...> есть люди на самой низкой степени пребывающия, которые гордостью, как пузыри воздухом, надуты.

(ТП, май: 317–318)

Еще один пример находим в подборке нравоучительных максим «Димофила врачевание жития», опубликованных в «Трудолюбивой пчеле» в переводе Г. Козицкого: «Порожные мехи ветер надывает, а безумных мнение» (ТП, июль: 425). Этика благопристойности воспрещала гордость и предписывала скромность. В сферу словесности эту этическую идею распространяет, в частности, моралист Лабрюйер, которого Сумароков упоминает в числе величайших писателей эпохи Людовика XIV (см. Письма 1980: 108). В «Характерах...» говорится:

Un esprit médiocre croit écrire divinement; un bon esprit croit écrire raisonnablement. [Сочинитель, у которого не слишком много здравого смысла, уверен, что он пишет божественно; здравомыслящий писатель надеется, что он пишет разумно.]

(La Bruyère 1984: 69; Моралисты 2004: 118)

Буало в «Поэтическом искусстве» предписывает быть «sublime sans orgueil [возвышенным без тщеславия]» (Boileau 1857: 176). Этическими коннотациями наделена и сумароковская критика Ломоносова, в частности сквозной поэтологический мотив «Вздорных од» — метафора «опьянения» (см. Живов 1996: 258). В «Дифирамве» читаем:

---

Сумарокова и его сторонников. Отзывом на «Собрание...» Ломоносова можно счесть и стихотворение Елагина «К Сумарокову», на которое Ломоносов возражает в цитированном письме.

Крепчайших вин горю в жару,  
Во исступлении пылаю:  
В лучах мой ум блистает солнца,  
Усугубляя силу их.

(Сумароков 1957: 286–287)

Ср. в «Оде вздорной III»:

В безоблачной стране несуся,  
Напившись иппокренских вод,  
И их напившись трясуся,  
Производитель громких од!

(Сумароков 1957: 291)

Сумароков заимствовал эту тему из «Письма... от приятеля к приятелю» (1750) Третьяковского (см. Живов 1996: 256–258). Полемиическая фразеология обоих критиков восходит, в частности, к цитированному отрывку Удара де Ла Мота, где несдержанный энтузиазм уподобляется опьянению. Сходное уподобление находим и во II главе Лонгина, переведенной Сумароковым:

Есть еще третий порок супротивляющийся совершенно великости, касающийся до патетического. Феодор называет его жаром не во время, когда разгорячиваются не кстати, или возносятся с излишеством <...> Действительно, очень часто видим вещателей речей, которые, как пьяные, допускают себя возносить к страстям не принадлежащим к их обстоятельству, но к тем, которые им свойственны, и которые они с собою из школы вынесли...

(ТП, апрель: 224)

В моралистических текстах «пьянство» служило знаком неблагопристойного поведения. В подборке «Димеофила врачевание жития» говорится: «Крепкое вино не годится к уто-

лению жажды, ни угрюмые обычаи к обхождению» (ТП, июль: 425). В сходных социальных категориях семантизируется и пародируемый во «Вздорных одах» «жар» ломоносовских од; вдохновение, не сдерживаемое правилами, противоречит идеалу благопристойности. Опираясь на этот идеал, Сумароков во «Вздорных одах» одновременно высмеивает поэзию Ломоносова и его социальный облик — по свидетельству Шувалова, он называл Ломоносова «пьяницей» (Билярский 1865: 039).

Взаимная соотнесенность этической и эстетической проблематики видна из другой прижизненной характеристики Ломоносова. В 1760 г. француз аббат Фор произнес в петербургском салоне А. П. Шувалова и подал в печать свою «Речь о прогрессе изящных искусств в России» («Discours sur le progrès des beaux arts en Russie»; см. о ней: Берков 1936: 254–257; Сомов 2002: 217), содержащую похвалы Ломоносову и Сумарокову. Ломоносов, которого не устроили формулировки Фора, ворвался в типографию и разбил набор этой брошюры. Оскорбленный Фор написал письмо Сумарокову, в котором увидел своего союзника. Вот как он описывает действия Ломоносова:

On m'a dit, Monsieur, que vous aviez un Ennemi dans un homme de lettres de vôtre Academie qui dans un accès d'Entousiasme, faché de la justice que je vous rend trôp foiblement dans un médiocre ouvrage, eut voulu anéantir l'Écrit, son Auteur et l'Eloge que la vérité y fait de vos talents. [J]'ai sçu que fondant sur l'Édition, avec autant d'impétuosité que vos Cosaques sur un partie Prussien, il en a casse la planche et supprimé les épreuves avec beaucoup d'humeur. [Мне сообщили, милостивый государь, что у вас есть враг в лице одного писателя, члена вашей Академии, который в приступе испуга, раздосадованный той справедливостью, которую я слишком слабо воздаю Вам в своем посредственном труде, хотел уничтожить произведение, его автора и похвалу, произносимую в нем самой истиной в честь ваших талантов. Я узнал, что он,

подобно тому как ваши казаки нападают на отряд пруссаков, обрушась на издание моей книги, с яростью разбил набор и уничтожил гранки. ]

(РГАДА, ф. 199, портфель 409, № 3, л. 1об.;  
Берков 1936: 261)

Фор осуждает поступок Ломоносова с точки зрения «благопристойности» («procédés de dé[ce]nce» — Там же, л. 1 об.) и издевается над «la petite incartade peu polie de vôtre Poëte lirique [невежливой выходкой вашего лирика]» (Там же, л. 2). Литературный род, в котором подвизался Ломоносов, упомянут здесь неслучайно; рассказ о его вторжении в типографию строится на тонком пародировании идеи «вдохновения», центральной для одического поэтики. Фор видит в действиях Ломоносова результат «исступления» («enthousiasme») и «пылкости» — «impétuosité». Этими словами французские критики обыкновенно описывали свойства одического жанра. Буало в «Поэтическом искусстве» упоминает «пылкий стиль» оды («style impétueux» — Boileau 1857: 181). Одновременно французское «impétuosité» родственно и созвучно латинскому «impetus» («порыв», «натиск»), обозначавшему, в частности, божественное вдохновение поэта. Например, в хрестоматийных стихах Овидия (Fasti, VI, 5—6) читаем:

Est deus in nobis, agitante calescimus illo;  
impetus hic sacrae semina mentis habet...

Ср. в русском переводе Теплова (1755):

Дар богов имеем, и им действуем,  
Стремление наше от них в нас вкоренено.  
(Берков 1936: 185)

### III

Этический принцип сдержанности, определявший прикладную мораль светских руководств, проецировался и в речевую сферу. По словам Бельгарда, совершенный дворянин

[м]ало и редко говорит, а ежели что скажет; то слова его сильны, и много значат <...> В речах своих, всегда кратчайший путь берет; дабы множеством посторонних, и к настоящему делу непригодных слов; себя напрасно не мучить, а других не утруждать.

(Бельгард 1747: 127, 210)

Требование немногословности Сумароков обосновывает в одном из важнейших своих манифестов — в «Письме об остроумном слове»:

Многоречие свойственно человеческому скудоумию. Все те речи и письма, в которых больше слов, нежели мыслей, показывают человека тупова. Быстрота разума, слов берет по размеру мыслей, и не имеет в словах ни излишества ни недостатка. Сие толкование, сколько до разговоров, столько и до письменных сочинений касается.

(ТП, июнь: 373)

Распространение законов светской беседы на «письменные сочинения» принципиально для эстетической программы Сумарокова. Согласно классической формулировке Тынянова, «соотнесенность литературного ряда с бытовым совершается по *речевой* линии, у литературы по отношению к быту есть *речевая* функция» (Тынянов 1977: 278; курсив в оригинале). Этот теоретический тезис, среди прочего опирающийся на исторический анализ салонной литературы, точно описывает место словесности в аристократическом интеллектуальном обиходе. По словам авторитетного исследователя, для него «характерны <...> формы литературы, которые косвенно и непосредственно вырастают из никогда не

прерывающейся беседы в обществе — и врастают в нее» (Элиас 2002: 132–133; см. также: Успенский 1985). В поэтике светского разговора Сумароков находит ключ к теории «возвышенного»; фразу Александра Великого, которую с похвалой передает Лонгин (см.: Voileau 1857: 428; Сумароков 1957: 546–547), он приводит в пример должной немногословности светского человека:

Известный Александра великаго Пармениону ответ, когда сей Полководец предлагал ему, чтоб он с Дарием примирился, сочетанием с ево дочерью, взяв половину Азии в приданое, кратко и ясно изобразил Александрово честолюбие. Парменион говорил: я бы де на сем договоре с Дарием согласился, ежели бы я был Александр: и я бы так же, отвечал Александр, ежели бы я был Парменион. Сие Александрово слово Лонгин до небес возвышает, и подлинно, скажу и я с сим прехвальным разсмотрителем истиннаго красноречия, что сие остроумное слово, достойно великаго Александра. Сей славолюбивый Государь не школьными отвечал доказательствами, о разности между себя и между Пармениона, что бы в место краткова слова целую книжку сделать могло, и меньше бы удовольствовало читателей, нежели слышателей удовольствовало сие остроумное слово; острота разума обширных изъяснений не терпит: да и на что обширность, ежели без нея изъясниться удобно.

(ТП, июнь: 372–373)

Радикально перетолковывая учение античного ритора, Сумароков относит реплику Александра к салонным *bon mot* — «остроумным словам, на которые ныне в свете так велико употребление» (ТП, июнь: 373). Апологию «остроумных слов» содержит, например, «Придворной человек» Грасиана:

...всему, что нечаянно; а разумно сказано или сделано бывает, почтение отдавать надобно. Того ради всякое нечаянное дело к стати учиненное и вымышленное, похвалы достойно: ибо что поспешно и щастливо, сие двойную похвалу заслужило. Острота разума, помо-

гает медленности глубокова разсуждения. И все, что приходит в скорости, то упреждает советы. <...> Нечаянные случаи приемлются за превосходство ума, и себе похвалу привлекают неволею. <...> Нечаянные случаи учинили Соломона премудрейшим, которой более одним словом, нежели всем своим Царством прославился. <...> Речи Александровы были свечи дел его, а Цесарь Иулий также был скор в мыслях и делах; чего ради коль неразумная скорость воли пагубна, толь добрая поспешность разума благополучна <...>. Хотя острота не царствует, однако должна быть другинею владеющих, и слова разумныя великих, суть украшение глав коронованных. <...> Многия храбрыя; иногда более словом, нежели оружием зделали...

(Грациан 1742: 47–49)<sup>4</sup>

В «Письме об остроумном слове» Сумароков неслучайно высмеивает «школьные доказательства». Критика «школьной» учености составляла один из важнейших элементов аристократического интеллектуального кодекса (см. Scheffers 1980: 45–49). Перелагая Лонгина, Буало и Сумароков последовательно вписывают его суждения в систему «придворных воззрений» (термин Н. Элиаса; о переводе Буало см.: Brody 1958: 21–22). Формулировки Лонгина иногда способствуют такому перетолкованию; во II главе, опубликованной по-русски Сумароковым, Лонгин осуждает тех, «которые <...> допускают себя возносить к страстям <...> которые они с собою из школы вынесли» (ТП, апрель: 224).

---

<sup>4</sup> «Письмо об остроумном слове» вообще воспроизводит хорошо кодифицированные правила устной беседы. Так, Сумароков пишет: «Остроумное слово единожды только выговорено быть должно; ибо повторение их безобразно, а особливо заимствованием чужого разума» (ТП, июнь: 373).

Здесь фиксируется действительно существовавший в европейском большом свете запрет на употребление пословиц и расхожих шуток (см. Strotzki 1978: 75). Одновременно Сумароков повторяет рекомендации «Придворного человека»: «В сказании старых умных слов и притчей, равно как в продаже серебряной старой посуды всегда фасон пропадает, ибо прежней случай, к чему они сказаны, убывает в повторении; чего ради их никто и не хвалит» (Грациан 1742: 18).

Как уже говорилось, эти слова сумароковского перевода метили в Ломоносова. В цитирувавшемся выше письме Сумарокову аббат Фор именует Ломоносова «грубоватым философом» («un philosophe <...> un peu bougu» — РГАДА, ф. 199, портфель 409, № 3, л. 1 об.). Он апеллирует к социальной репутации профессиональных ученых — «неотесанных специалистов знания», согласно емкой формуле Гуковского (Гуковский 1936: 21). Поведение Ломоносова действительно опиралось на корпоративную идеологию научного сообщества, освобождавшую его членов от требований светской вежливости и предписывавшую им мизантропический образ жизни (см. Осповат 2004). Ломоносов писал Шувалову в 1761 г.: «По разным наукам у меня столько дела, что я отказался от всех компаний; жена и дочь моя привлекли сидеть дома» (Ломоносов 1950–1959, X: 546).

Аристократический габитус, на который опирался Сумароков, диктовал совершенно иную модель культурного поведения, чем профессиональный этос ученых<sup>5</sup>. Нормы великосветского обихода предполагали чередование «труда» и «отдохновения» (см. Вайнштейн 2005: 231–232). Развернутую апологию досуга содержит статья Сумарокова «Письмо о больших беседах»:

Большая беседа есть пустое и рабчешское увеселение. Важное увеселение есть, разумное размышление, разумная книга, разумный друг и прекрасная любовница. <...> Малыя беседы скучняе и больших еще, ежели в них все о безделии говорят, и скучняе еще, ежели все в них говорят важное. Безделие всегда сухо, но суха так же и важность, ежели она острою разума не умягчается. Безделие

---

<sup>5</sup> Несходством социокультурной ориентации, а не различием в происхождении следует объяснять многолетний конфликт Ломоносова и Сумарокова. Сам Сумароков писал: «Но дабы не подумали, что я о происхождении г. Ломоносова в ругательство ему воспоминаю; так нас не благородство, но Музы на Парнасс возводят; ибо благородство есть последнее качество нашева достоинства, и те только много о нем думают, которыя другога достоинства не имеют» (Сумароков 1787, X: 7–8).

можно уподобить сухому дереву. Важные разговоры можно уподобить дереву, на котором много плодов и ни одного листа, и которое представляет нашему зрению кучу плодов а не дерево увеселяющее очи наши. Сухая важная беседа есть школа наполненная учителями и учениками а не беседа, и часы оной беседы суть часы труда, а не отдохновения. Человек всегда в важных размышлениях и в важных делах упражняющийся разум свой отягощает, и щадя времени употребить на отдохновение, больше его теряет нежели сохраняет. Кто много спит тот мало делает, а кто мало спит, тот делает еще меньше. Всему, говорит Соломон, есть время и все свой час имеет.

(ТП, май: 315–316)

Как и в других случаях, Сумароков резюмирует здесь рекомендации светских учебников. Так, Бельгард говорит о совершенном дворянине:

Почти всегда постоянен, однакож временем и веселость любит; ибо всегда постоянну, и всегда веселу быть: равной порок. Всегда постоянный вид, значит ипохондрию; а непрестанная веселость, на дурачество похожа.

(Бельгард 1747: 163)

«Сухие беседы» осуждает и Пасквин, герой комедии Сумарокова «Нарцисс»:

Законы почтенны; да сносно ли это, когда в компании целой день судьи о них разговаривают? Оружие почтенно: а кушно когда целой день о строях мелют: Астрономы о небесах, о солнце и луне: Химисты о своей лаборатории.

(Сумароков 1787, V: 198)

Реплика Пасквины (содержащая, очевидно, намек на Ломоносова) вскрывает речевое измерение аристократического кодекса, осуждавшего однообразие деловых бесед (см. Strosetzki 1978: 87–94). Французский литератор

и секретарь И. И. Шувалова барон Чуди в посвященном ему нравоучительном сборнике (1754) с искажением цитирует вошедшие в поговорку строки из басни Удара де Ла Мота «Друзья, слишком согласные меж собою» («Les amis trop d'accord»):

C'est un grand agrément que la diversité.  
Ne soions pas toujours comme nous sommes,  
Donnez le même esprit aux hommes,  
Vous ôtez tout le sel de la Société:  
L'Ennui nâquit un jour de l' uniformité.

[Разнообразие — одно из главных удовольствий.  
Не стоит нам всегда походить на самих себя.  
Заставьте людей рассуждать одинаково,  
И вы лишите общество его обаяния.  
Скука однажды родилась из единообразия.]  
(Tschoudy 1754: 74–75)

В книге аббата Оливе «Мнения Цицероновы...», переведенной на русский И. Шишкиным и в 1752 г. изданной на средства И. И. Шувалова (см. Билярский 1865: 167), светский разговор описывается следующим образом:

Я теперь тихо и учтиво, и притом с некоторою приятностию говорить стану <...> как в протчих вещах, так и в домашних разговорах перемену употреблять буду: и во первых рассуждать стану, о чем разговор начнется. Ежели о делах важных, то употреблю важность; а ежели о шуточных, то шуточными и забавными словами речь моя исполнена будет...

(Мнения 1752: 135)

В «Придворном человеке» принцип разнообразия переносится в сферу литературного стиля:

Катон говорил, что всегда постоянной вид иметь, также как и непрестанно веселу быть, равное погрешение есть. Придворной поэта пишет, дабы в великое постоянство малую часть шуток мешать, или в великой разум по несколько простоты прилагать.

(Грациан 1742: 69)

С нормами светской беседы следует, по-видимому, связывать и аналогичные предписания Буало:

Un style trop égal et toujours uniforme  
En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.  
On lit peu ces auteurs, nés pour nous ennuyer,  
Qui toujours sur un ton semblent psalmodier.  
Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère  
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère!

(Boileau 1857: 175)

Ср. в переводе Третьяковского:

Стиль равный, и всегда един имеяй глас,  
Вотще блестит очам, он усыпит тотчас.  
Читают мало всех рожденных скучить вдвое,  
Что на один напев поют, как Столповое.  
Блажен, кому дано способность так иметь,  
Что может в низ и в верх, по смехе ж дело петь!

(Третьяковский 1752, I: 6)

Сумароков формулирует сходную стилистическую доктрину в статье «К типографским наборщикам», опубликованной в «Трудолюбивой пчеле» (подробнее см. работу В. Живова в настоящем томе):

...в умеренной тягости языка больше найти можно достоинства, по тому что от того больше разности, а где больше разности,

там больше приятности и красоты, ежели разность не теряет согласия.

(ТП, май: 268)

В работах 1770-х гг., где Сумароков сопоставляет свои сочинения с ломоносовскими, принцип «разности» служит основным эстетическим критерием. В примечании к сумароковскому переводу IV Олимпийской оды Пиндара (1774) говорится:

Г. Ломоносов не зная по гречески и весьма мало зная по французски, может быть никогда не читал пиндара: и хотя некоторые сего российского лирика строфы великолепием и изобильны; но пиндара в них не видно; ибо вкус пиндаров со всем иной. <...> Пиндар порывист, но всегда приятен и плавлен: порывы и отрывы его, ни странны, ни грубы, ни пухлы: и нет во стихотворстве, ни приятности, ни великолепия, без плавности и некоторой нежности.

(Сумароков 1787, II: 193–194)

Приведенная характеристика Пиндара, по всей видимости, восходит к пассажу Дионисия Галикарнасского, процитированному, например, в работе Р. Рапина «Сравнение Пиндара и Горация» («Comparaison de Pindare et d'Horace») и соотносимому с рекомендациями светских руководств и Буало:

Pindare est admirable dans le choix de ses mots & des pensées; Qu'il a de la grandeur, de l'harmonie, de l'abondance, de l'ordre, de la rigueur dans ses expressions; Et tout cela accompagné d'une certaine force grave & serée, mais toutefois mêlée d'une douceur agreable. [Пиндар восхитителен в выборе слов и мыслей. Сколь много в нем величия, гармонии, изобилия, порядка, точности в выражениях; стихи его обладают силой степенной и точной, но при этом приятны и нежны.]

(Rapin 1724: 47)

Опираясь на формулировки Буало, Сумароков в предисловии к «Некоторым строфам двух авторов» (1774) осуждает высокопарное однообразие «громкой оды»:

Слово громкая ода к чести автора служить не может: да сие же изъяснение значит галиматию а не великолепие. Мне приписывают нежность: и сие изъяснение трагическому автору чести не приносит. Может ли лирический автор составить честь имени своему громом! и может ли представленный во драме геркулес быти нежною сивлиею и амариллою вздыхающими у тасса и гвариния!  
(Сумароков 1787, IX: 219)

Абстрактные положения «Поэтического искусства» Сумароков обращает против одического жанра по примеру Удара де Ла Мота, который говорит в «Рассуждении об оде...»:

Ceux qui ont pris parti pour l'ode & qui lui donnent le premier rang dans la poésie, s'imaginent qu'elle ne doit chanter que les louanges des Dieux & des Héros; & ils tirent de ces sujets mêmes à quoi ils la bornent, une preuve de sa dignité. Mais il faut convenir que cette idée n'a point de fondement solide... [Те, кто берет сторону оды и отдает ей первенствующее место в поэзии, воображают, что ода должна только возносить хвалы богам и героям; из тех самых тем, которыми они ограничивают оду, они черпают доказательства ее превосходства. Между тем надо признать, что эта идея неосновательна... ]

(De La Motte 1709: 31)

Как можно заключить из предисловия к «Некоторым строфам...», требование стилистического разнообразия соотносится у Сумарокова с вопросом о сравнительном достоинстве одического и трагического жанров. Этот вопрос был одним из важнейших в его многолетнем споре с Ломоносовым. Тимковский в позднейших мемуарах передает рассказ И. И. Шувалова о личных столкновениях двух поэтов:

От споров и критики о языке они доходили до преимуществ с одной стороны лирического и эпического, с другой драматического рода, а собственно каждый своего, и такая распри опирались иногда на приносимыя книги с текстами.

(Билярский 1865: 038)

В «Епистоле II» 1748 г. Сумароков еще мог писать: «Все хвально: драма ли, эклога или ода» (Сумароков 1957: 125). Иная точка зрения диктует иронические рекомендации статьи «К несмысленным рифмотворцам» (1759): «...не пишите только Трагедий <...> Всево более советую вам в великолепных упражняться Одах» (ТП, декабрь: 763–764). В более поздней автобиографической элегии «Страдай, прискорбный дух!...» (1768) Сумароков именует музу трагедии Мельпомену «музой лучшей» и противопоставляет ей «надуты оды громки» (Сумароков 1957: 159–160). Аналогичное суждение высказывает Ф. Эмин, который в 80-м письме «Адской почты» (Эмин 1769; далее в ссылках — АП) описывает полемику между поклонниками Ломоносова и Сумарокова. Несмотря на многолетнюю личную вражду с Сумароковым (см. Гуковский 1940), в «Адской почте» Эмин становится на его сторону и, по всей вероятности, оперирует его доводами. В частности, Эмин пишет:

Не хочу я подтверждать написаннаго и может статья справедливо, Г. Вольтером, что гораздо славнее быть хорошим Трагиком, нежели Лириком <...> смею сказать, что Трагедия полезнее Оды.

(АП: 269)

В. Д. Рак в специальной работе указывает многочисленные вольтеровские претексты 80-го письма «Адской почты» (см. Рак 1999: 155–157); источник приведенного тезиса исследователь, однако, не называет. Он обнаруживается в статье Вольтера «Сравнение Горация, Буало и Поупа» («Parallèle d'Horace, de Boileau et de Pope», 1761):

Je ne vois pas comment on peut égaler une épître, une ode, à une bonne pièce de théâtre. Qu'une épître, ou ce qui est plus aisé à faire, une satire, ou ce qui est souvent assez insipide, une ode, soit aussi bien écrite qu'une tragédie, il y a cent fois plus de mérite à faire celle-ci, et plus de plaisir à la voir, que non pas à transcrire ou à lire des lieux communs de morale. <...> Une bonne épître morale ne nous apprend rien; une bonne ode encore moins; elle peut tout au plus amuser un quart d'heure les gens du métier: mais créer un sujet, inventer un noeud et un dénouement, donner à chaque personnage son caractère, le soutenir, le rendre intéressant, et augmenter cet intérêt de scène en scène <...> faire dire à chacun ce qu'il doit dire, avec noblesse sans enflure, avec simplicité sans basesse <...> c'est là une partie des devoirs que tout auteur d'une tragédie doit remplir... [Я не могу понять, как можно сравнить послание или оду с хорошей театральной пьесой. Даже если послание, сатира, которую написать легче, или же ода, сочинять которую чаще всего весьма скучно, написаны столь же хорошо, как и трагедия, во сто раз почтенней написать последнюю; сходным образом намного приятнее смотреть трагедию, чем переписывать или читать прописные истины о нравственности. <...> Хорошее нравоучительное послание ничему нас не учит; хорошая ода еще меньше, она способна только на четверть часа позабавить собратьев по ремеслу: но изобрести сюжет, придумать завязку и развязку, дать каждому герою особый характер, выдержать его, сделать достойным сочувствия, которое возрастало бы от сцены к сцене, <...> вложить каждому в уста подобающие реплики, благородные без напыщенности, простые без низости <...> вот лишь часть того, что должен совершить автор трагедии... ]

(Voltaire 1819–1822, XLII: 158–159)

На фоне многочисленных презрительных отзывов Вольтера об оде (например, в письме д'Аржансону от 4 июня 1739 г.; см. Naves 1967: 212–213) следует, по всей видимости, рассматривать фразу из письма Сумарокова к Шувалову от 1 мая 1757 г.:

Я <...> теряю все стихотворные мысли или паче и разум, без чего стихотворцу обойтись не очень легко, а особливо драматическому: ибо драмы рассеянными мыслями, не только сочинить, но ниже расположить неудобно.

(Письма 1980: 71)

Можно думать, что «рассеянные мысли», кроме прочего, представляют собой пародийную метафору «прекрасного беспорядка» ломоносовской оды.

Трагедия, предполагавшая совмещение «важного» и «нежного» (см.: Гринберг, Успенский 1992: 211–212, 259; Клейн 2005: 266), служила средоточием «светской» стилистической программы. Воплощением ее был «придворной поэта» Расин, сравнение с которым имело принципиальное значение для Сумарокова. Тезис о стилистическом разнообразии трагедий Расина был своего рода общим местом; так, Лонжпьер в «Сравнении господина Корнеля и господина Расина» («Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine», 1686), открывшем целую традицию сочинений такого рода, пишет:

M. de Racine a plus de tendresse, plus de grace, plus de douceur; mais cette grace est partout accompagnée de grandeur; et cette douceur n'est jamais dépouillée de noblesse. [Г. Расин имеет более нежности, изящества, приятности; но это изящество всегда величественно, а приятность нигде не лишена благородства.]

(Longepierre 2000: 167)

Такого рода ходячие формулировки Сумароков реминисцирует в статье «Мнение во сновидении о французских трагедиях» (после 1764):

...Митридатова речь, кажется мне самим Гомером писана: Вот колико несмысленны те, которые Расину едину приписуют нежность.

(Сумароков 1787, IV: 332)

По этому образцу строились и (авто)апологетические характеристики сумароковского стиля. Как мы видели, в «Некоторых строфах...» Сумароков настаивал на стилистической неоднородности своих трагедий; аналогичное рассуждение находим в поздней сумароковской статье «О столпосложении»:

...многие легкотекущий склад мой нежным называли; но нежность оную почитали мягкосердою слабостию, придавая ему [Ломоносову] качество некоей громкости, а мне нежности: будто стихотворцу возможно быть без важности: а особливо при сочинении трагедии. И сам нежнейший Кинольт важен, когда того обстоятельство требовало...

(Сумароков 1935: 384)

В 1753 г. Елагин, кажется, впервые назвал Сумарокова «российским Расином» (Поэты 1972, 2: 372). Известный автор «Эпистолы к творцу сатиры на петиметров» (1753) соглашался с ним: «достоин Сумароков назван быть Расином в рассуждении высоты и нежности стихов его» (Там же: 381). Отдавая Сумарокову в «Речи о развитии изящных искусств в России» славу «творца Гофолии», аббат Фор противопоставляет стилистическое богатство его трагедий высокопарной монотонности Ломоносова:

Ici dans un Elève d'Uranie ils <les Beaux Arts> ont le Poëte, le Philosophe & l'Orateur de Dieux. Son âme male, audacieuse, ainsi que le pinceau de Raphaël, a peine à descendre jusqu'à la naïveté de l'amour, jusqu'aux crayons de la volupté, des graces & de l'innocence. Les Beaux Arts ont encore l'élégant écrivain d'Athalie dans l'Auteur ingénieux, qui le premier fit parler votre langue à Melpoméne. Monime en pleurs nous attendrit, & Cinna nous étonne. Aux charmes du Tragique le plus tendre, qui embellissent votre scène, se joignent souvent la force & l'élévation de Corneille. [Здесь в питомце Урании они <изящные искусства> имеют поэта, философа и божественного

оратора. Его мужественная душа, отважная, подобно кисти Рафаэля, с трудом снисходит к наивной любви, к изображению наслаждений и невинных прелестей. Изящные искусства имеют еще изящного творца Гофалии в остроумном писателе, который первым заговорил на вашем языке с Мельпоменой. Мони́ма в слезах трогает нас, Цинна нас поражает. К нежнейшему очарованию трагического, которое украшает вашу сцену, присоединяется часто сила и возвышенность Корнея.]

(Faure 1760: 20–21; Берков 1936: 256)

#### IV

Осуждение одической поэтики имело непосредственное отношение и к историко-литературной концепции Сумарокова, разрабатывавшейся им в ходе многолетнего спора с Ломоносовым. В предисловии к «Некоторым строфам двух авторов» (1774) Сумароков говорит:

...во надгробной надписи г. Ломоносова изображено, что он учитель поэзии и красноречия: а он ни кого не учил, и ни кого не выучил <...> потомки могут или должны будут подумать, что и я по сей ему надгробной надписи был его ученик: а я стихи писал еще тогда, когда Г. Ломоносова и имени не слыхала публика. Он же во германии писати зачал, а я в россии, не имея от него не только наставления, но ниже зная его по слуху. Г. Ломоносов меня несколькими летами был постарее; но из того не следует сие, что я его ученик, о чем я не трогая ни мало чести сего стихотворца, предуведомляю потомков...

(Сумароков 1787, IX: 220)

Этот фрагмент призван не только уточнить представления потомков о творческой биографии Сумарокова, но и скорректировать устоявшуюся к 1774 г. картину исторического развития русской литературы. Сумароков полемизирует здесь с надписью, помещенной на надгробии Ломоносова

и перепечатанной, например, в «Опыте исторического словаря о российских писателях» (1772) Новикова. Он точно цитирует эпитафию, именующую Ломоносова «красноречия, стихотворства и истории российской учителем» (Новиков 1951: 321). Однако замысел сумароковского опровержения, скорее всего, возник еще в 1758 г., в ответ на надпись Поповского к портрету Ломоносова, помещенному в «Собрании разных сочинений...» последнего. Первый том «Собрания...», помеченный 1757 г., был закончен печатанием в сентябре 1758 г. (см. СКРК 1963–1967, II: 163), а 7 ноября 1758 г. Сумароков писал Шувалову:

Я <...> стихов к опровержению подписи похвальной г. Ломоносову не предал печати. <...> Я посылаю <...> свое защищение, в котором Поповский, укрываясь именем Университета, не тронут, а Ломоносов еще, сколько истина допускает, возвышен. Против истины я не вооружаюсь, а неправды нести к бесславию не хочется.

(Письма 1980: 84)

Как и в эпитафии 1765 г., в надписи Поповского «неправдой» и «бесславием» для себя Сумароков мог счесть только указание на первенство Ломоносова:

Московский здесь Парнас изобразил витию,  
Что чистый слог стихов и прозы ввел в Россию.

(Поэты 1972, I: 114)

Поповский реминисцирует здесь знаменитую характеристику Малерба в «Поэтическом искусстве» Буало:

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,  
Fit sentir dans les vers une juste cadence. <...>  
*Par ce sage écrivain la langue réparée*  
*N' offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.* <...>

Tout reconnu ses lois; et ce guide fidèle  
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.

(Boileau 1857: 177)

Ср. в переводе Тредиаковского (1752):

Малгерб настал по сих; он первейший у нас  
Дал чувствовать в Стихе всю гладкость в добрый час. <...>  
*Разумным сим творцом очищенный язык*  
*Уж перестал влагать жестокий в слухи зык.* <...>  
Все приняло устав: а сей вождь и отец  
Всем нынешним творцам еще есть в образец.

(Тредиаковский 1752, I: 9; курсив наш. — К. О.)

Титул «наших стран Мальгерба» дал Ломоносову сам Сумароков в «Епистоле II» (1748; Сумароков 1957: 125); в 1765 г. эту характеристику воспроизвел А. П. Шувалов в некрологе Ломоносову (см. Куник 1865, I: 205). Согласно наблюдению Л. В. Пумпянского, она указывает не только на жанровое и тематическое сходство сочинений двух одописцев, но и на аналогию «в исторической роли, сыгранной обоими: и Ломоносов первый указал единоспасающий путь (et, le premier en France...), и он отгеснил прошлое в забвение (силлабики = Плеяде), и ему, как и Малербу, подчинились все (tout reconnu ses lois), и он тоже, наконец, стал внеспорным руководителем для последующих» (Пумпянский 1935: 112).

В монографии 1964 г. П. Н. Берков резюмирует неопубликованный доклад Гуковского, произнесенный в 1936 г. и посвященный отзыву Сумарокова о Ломоносове в «Епистоле II». Гуковский доказывал, что первый из приведенных стихов Буало «в XVIII в. понимался и во Франции, и во всей Европе, в том числе в России, как признание прошлых заслуг какого-либо писателя и в то же время отказ в признании современного его значения. Таким образом, этот якобы похвальный отзыв Сумарокова в известной мере предварял

литературную полемику между Ломоносовым и Сумароковым, развернувшуюся в 1750-х годах» (Берков 1964: 23; см. выводы современных исследователей о «неискреннем» характере сумароковского комплимента: Гринберг, Успенский 1992: 147). Свой тезис Гуковский мог проиллюстрировать фрагментом из академической речи Вольтера (1746), содержащей краткий очерк французской литературной истории; процитировав стихи Буало о Малербе, Вольтер добавляет:

Si Malherbe montra le premier ce que peut le grand art des expressions placées, il est donc le premier qui fut *élégant*; mais quelques stances harmonieuses suffisaient-elles pour engager les étrangers à cultiver notre langage? Ils lisaient le poëme admirable de la *Jérusalem*, l'*Orlando*, le *Pastor Fido*, les beaux morceaux de Pétrarque. Pouvait-on associer à ces chefs-d'œuvre un très petit nombre de vers français, bien écrits à la vérité, mais faibles et presque sans imagination? [Если Малерб первым показал, какое впечатление производят выражения уместные, значит, он первый сделался изящен; но несколько благозвучных строф способны ли заставить иностранцев изучать наш язык? Они читали восхитительную поэму «Иерусалим», «Orlando», «Pastor Fido», лучшие строки из Петрарки. Можно ли было поставить в один ряд с этими шедеврами небольшое число французских стихов, написанных, пожалуй, неплохо, но слабых и почти что лишенных воображения?]

(Voltaire 1819–1822, XLII: 10; курсив в оригинале)

Низкая оценка Малерба может быть поставлена в связь с общим взглядом Вольтера на одический жанр и его место в истории развития словесности. В поздней статье «Преувеличение» («Exagération», 1771), вошедшей в «Философский словарь» («Dictionnaire philosophique»), Вольтер описывает литературный прогресс как смену оды трагедией:

L'ode, dans tous les temps, a été consacrée à l'exagération. Ainsi plus une nation devient philosophe, plus les odes <...> perdent de

leur prix. De tous les genres de poésie, celui qui charme le plus les esprits instruits et cultivés, c'est la tragédie. Quand la nation n'a pas encore le goût formé, quand elle est dans ce passage de la barbarie à la culture de l'esprit, alors presque tout dans la tragédie est gigantesque et hors de la nature. <...> l'exagéré, l'ampoulé, le forcé, étaient encore à la mode; et c'est ce qui doit faire pardonner à Pierre Corneille. <...> Toutes ces images boursoufflées ne commencèrent à déplaire aux esprits bien faits, que lorsque enfin la politesse de la cour de Louis XIV apprit aux Français que la modestie doit être la compagne de la valeur... [Оде преувеличения были присущи во все времена. Поэтому чем более нация проникается философским духом, тем более падают в цене оды <...> Для умов образованных и развитых трагедия пленительней всех иных поэтических жанров. Но пока вкус находится на переходе от варварства к утонченности, все почти в трагедии огромно и неестественно. <...> преувеличение, напыщенность, нарочитость были еще в моде; поэтому следует многое простить Пьеру Корнелю. <...> Все эти высокопарные образы перестали нравиться образованным людям только тогда, когда учтивость двора Людовика XIV внушила французам, что скромность должна быть подругой доблести... ]

(Voltaire 1819–1822, XXXV: 531–533; Вольтер 1974: 252–253)

Уже в «Опыте о нравах и духе наций» («Essai sur les mœurs et l'esprit des nations», 1756) Вольтер называет исчезновение «надутой» поэзии признаком общего духовного прогресса:

Une preuve infaillible de la supériorité d'une nation dans les arts de l'esprit, c'est la culture perfectionnée de la poésie. Je ne parle pas de cette poésie enflée et gigantesque, de ce ramas de lieux communs et insipides sur le soleil, la lune et les étoiles, les montagnes et les mers; mais de cette poésie sage et hardie, telle qu'elle fleurit du temps d'Auguste, telle qu'on l'a vu renaître sous Louis XIV. [Неопровержимое доказательство превосходства нации в искусствах уместных — это занятия поэзией, стоящие на высокой степени совер-

шенства. Я не имею в виду это стихотворство надутое и полное преувеличений, эту невыносимую груду общих мест относительно солнца, луны и звезд, гор и морей: но поэзию мудрую и дерзновенную, такую, какая процветала при Августе и какая возродилась при Людовике XIV.]

(Voltaire 1819–1822, XIII: 307)

Можно думать, что Сумароков проецировал историческую концепцию Вольтера на русскую литературу. Как было показано выше, во «Вздорных одах» и иных полемических текстах Сумарокова критика «надутой» одической поэтики Ломоносова строилась на опровержении восходящей к Лонгину идеи о том, что «возвышенному» писателю дозволены «падения» и отступления от правил. Заимствованное из Лонгина соположение «величия ума» и его ошибок организует поздние сумароковские отзывы о Ломоносове. Так, в статье «О стопосложении» читаем:

Прейдем оды его, наполненные духом стихотворческим, красотою — и отвратительными пороками и грамматики и стопосложения и худшего с лучшим сопряженного вкуса. Воспомянем его с воздыханием...

(Сумароков 1935: 399)

Если у Лонгина такой способ описания авторской манеры, символизировавший «возвышенную» поэтику, был своего рода критической абстракцией, то к XVIII в. он стал элементом историко-литературной риторики. Эмин в цитировавшемся выше 80-м письме «Адской почты» сопоставляет Сумарокова с Шекспиром:

Но Трагедия и посредственности не терпит. <...> Шакеспир сей древний, и ныне еще Англичанами обожаемый Трагик весьма был высокомыслен, остроумен и учен, но упрям и не хорошаго вкуса. <...> В его Юлии Цесаре шутки римским грубым художникам

приличные, введены в важнейшую сцену Брута и Кассия. <...> Тонко трудно составить весьма хорошую Трагедию, что и великие люди в сем своем стремлении немалыя терпят неудачи. Г. С. в сем своем пути странствовал щастливо...

(АП: 270–271)

Как указывает Рак, приведенная характеристика Шекспира восходит, в частности, к «Философским письмам» Вольтера («Lettres philosophiques», 1733; см. Рак 1999: 156–157):

Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais <...> avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles... [Шекспир, сльвуший английским Корнелем, <...> был гением, исполненным творческой силы, естественности и возвышенности, но без малейшей искорки хорошего вкуса и какого бы то ни было знания правил...]

(Voltaire 1964: 120; Вольтер 1996: 76–77)

Сумароков, несомненно, опирается на одно из многочисленных рассуждений Вольтера о Шекспире, когда говорит в «Примечаниях...» к «Двум епистолам...» 1748 г.: «Шекспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень художого и чрезвычайно хорошего очень много» (Сумароков 1957: 129). Как видно из слов Вольтера, подобным образом мог характеризоваться и Корнель. Сумароков пишет о нем в «Примечаниях...»: «Великим назван он не столько от хорошего стихотворства, как от великого духа и высоких мыслей» (Там же: 127). Очевидное сходство этого суждения с позднейшей характеристикой Ломоносова неслучайно — напомним, что Вольтер находил у Корнеля ту «напыщенность», в которой он видел главное свойство оды.

Отзывы Вольтера и Сумарокова о Корнеле апеллировали к вполне устойчивой репутации французского драматурга. Вот какого мнения придерживается Лонжьер:

M. Corneille a plus de pompe, plus d'éclat, plus de force; mais cet éclat est quelquefois faux; et cette force est quelquefois dure, ou obscure. <...> Pour le style, Monsieur de Corneille a d'élévation et de la pompe; mais ce n'est pas toujours. Il a de la grandeur et de la noblesse; mais elles sont quelquefois mêlées de dureté, quelquefois dans ces endroits mêmes où il s'élève au dessus de la portée du reste des hommes, il emploie des expressions basses et indignes de la beauté des sentimens, de l'élévation des pensées, et de la grandeur du génie du poëte. <...> La versification de Monsieur Corneille <...> est dure ou guindée; ailleurs elle est décharnée et rampante. [У г. Корнеля более великолепия, блеска, силы; но этот блеск зачастую ложный, а сила жестка и темна <...> Что касается стиля, то господин де Корнель обладает великолепием и возвышенностью, но не всегда. Он величествен и благороден, но к этим свойствам примешивается жесткость. Иногда в тех самых местах, где он выходит за пределы доступного остальным, он употребляет выражения низкие и недостойные изящества чувств, возвышенности мыслей и величия поэтического гения. <...> Стихосложение господина Корнеля <...> жесткое и напыщенное; в иных местах сухое и подлое.]

(Longepierre 2000: 167–177)

Ср. у Сумарокова:

Г. Ломоносов знал недостатки сладкоречия: то есть убожество рифм, затруднение от неразности литер, выговора, нечистоту стопосложения, темноту склада, рушение грамматики и правописания и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу...

(Сумароков 1935: 383)

Используя в отзывах о Ломоносове критический инструментарий Вольтера, Сумароков фактически вписывает своего соперника в определенную схему исторического развития словесности. Легенда о Ломоносове — основателе русской литературы наделяла квазимифологической значимостью

момент единовременного переворота, открывающего путь от «старого» к «новому» (см. Reufman 1990: 8–9), и отводила Ломоносову место безусловного «вождя» современных ему писателей. С помощью отсылок к историко-литературным построениям Вольтера Сумароков стремится релятивировать эту легенду. Эмин неслучайно упоминает «древность» Шекспира; как и Корнель, Шекспир мог символизировать начальную стадию литературной истории. Вольтер в «Веке Людовика XIV» («Siècle de Louis XIV», 1751) извиняет недостатки Корнеля его ролью начинателя:

Il est le premier qui ait élevé le génie de la nation, et cela demande grâce pour environ vingt de ses pièces qui sont <...> ce que nous avons de plus mauvais par le style... [Он первый возвысил гений Франции, и это позволяет простить ему около двадцати пьес, написанных <...> самым негодным стилем... ]

(Voltaire 1819–1822, XVII: 71)

В «Философских письмах» Вольтер одновременно именует Шекспира создателем английского театра и констатирует пагубные следствия его влияния:

Shakespeare <...> créa le théâtre <...> le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais. <...> Le temps, qui seul fait la réputation des hommes, rend à la fin leurs défauts respectables. La plupart des idées bizarres et gigantesques de cet auteur ont acquis au bout de deux cent ans le droit de passer pour sublimes; les auteurs modernes l'ont presque tous copié... [Шекспир <...> создал театр <...> достоинства этого автора погубили английский театр. <...> Время, которое одно только создает людям славу, в конце концов делает почтенными даже их недостатки. Большинство причудливых идей и преувеличений этого автора получили по истечении двухсот лет право слыть возвышенными. Новые авторы почти все ему подражали... ]

(Voltaire 1964: 120; Вольтер 1996: 76–77)

Признавая («сколько истина допускает») достоинства од Ломоносова, Сумароков скептически оценивает его воздействие на русскую литературу:

Г. Ломоносов <...> опирался на безразборные похвалы, вместо исправления стопосложения, его более и более портит; и став порчи сея образцом <...> открыл легкой путь ко стихотворению; но путь сей на Парнасскую гору не возводит. У г. Ломоносова во строфах его много еще достойного осталось, хотя что, или лучше сказать, хотя и все, недостаточно; а у преемников его иногда и запаха стихотворного не видно.

(Сумароков 1935: 383)

Объясняя несовершенства Шекспира и Корнеля их «грубостью», Вольтер (и вслед за ним Эмин) апеллирует к «придворным воззрениям» на литературную эволюцию (см. о них: Элиас 2001, I: 67–70). В светской обходительности он видит главный движитель литературного прогресса. К этому заключению приводят, в частности, его оценки Расина, которому Вольтер приписывает преобразование французской поэзии. В «Веке Людовика XIV» говорится:

Racine <...> porta la douce harmonie de la poésie, ainsi que les grâces de la parole, au plus haut point où elles puissent parvenir. [Расин <...> поднял сладостную гармонию поэзии и изящество речи на самую высокую степень, которой они только могли достигнуть.]

(Voltaire 1819–1822, XVIII: 256)

Социальные измерения этой концепции литературного развития обнажены во втором предисловии к трагедии «Заира» (1736):

Le commerce continuel, si vif et si poli, des deux sexes a introduit en France une politesse assez ignorée ailleurs. <...> Les poètes ne devaient donc savoir, ni dans aucun pays, ni même chez les Anglais, la

manière dont les honnêtes gens traitent l'amour. <...> La bonne comédie fut ignorée jusqu'à Molière, comme l'art d'exprimer sur le théâtre des sentiments vrais et délicats fut ignoré jusqu'à Racine, parce que la société ne fut, pour ainsi dire, dans sa perfection que de leur temps. Un poète, du fond de son cabinet, ne peut peindre des mœurs qu'il n'a point vues; il aura plus tôt fait cent odes et cent épîtres qu'une scène où il faut faire parler la nature. [Благодаря непрерывному общению двух полов, столь учтивому и оживленному, появилась во Франции учтивость, не известная нигде более <...> Поэты и не могли знать в других странах, даже в Англии, как благородные люди говорят о любви. <...> Хорошая комедия не существовала до Мольера, а искусство представлять на театре чувства истинные и тонкие не было известно до Расина, потому что только в их время общество, так сказать, пришло в совершенство. В тиши своего кабинета поэт не может живописать нравы, которых он не видел; он скорее напишет сто од или посланий, чем одну-единственную сцену, где должна говорить природа.]

(Voltaire 1819–1822, I: 80)

Претендуя на титул «российского Расина», Сумароков среди прочего имел в виду историческую роль французского трагика. В 1750 г. Третьяковский свидетельствовал, что от Сумарокова «часто многии слышали как он говаривал о себе, что то он подлинно отец Российскаго стихотворства» (Куник 1865, II: 475). Как и Вольтер, Сумароков отводит трагедии центральное место в развитии национальной словесности. Показательна в этом отношении его оценка своей деятельности в письме Шувалову от февраля 1761 г.:

Voilà Melpomène, le théâtre, les belles-lettres et la langue par moi épurée. [Вот Мельпомена, театр, словесность и язык, мною очищенный.]

(Письма 1980: 88–89)

Очевидно, что Сумароков парафразирует здесь цитированные выше строки Буало о Малербэ:

Par ce sage écrivain la langue réparée  
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée...

В переводе Третьяковского:

Разумным сим творцом очищенный язык  
Уж перестал влагать жестокий в слухи зык.

Деформируя историко-литературный нарратив Буало, Сумароков связывает «очищение» языка и словесности не с одой, а с «Мельпоменой и театром» — то есть с трагедией, родственной светскому разговору (см. Элиас 2002: 140–141). Как уже указывалось, Сумароков — подобно Вольтеру — считал великосветскую беседу источником «истинного красноречия».

Резюмированный в предисловии к «Заире» взгляд на литературное творчество делал необходимой социальную причастность литератора к большому свету; автор «Заиры» служил образцом для Сумарокова и в этом отношении (см. Осповат 2007; ср. Живов 2002: 614). Фактически относя трагедию к продуктам салонной эстетики, Вольтер видит драматурга салонным литератором. Для характеристики этого писательского типа показательно одно из ранних вольтеровских писем (1735; впервые опублик. 1765):

Mandez moi donc si le grand musicien Rameau est aussi maximum in minimis & si de la sublimité de sa grande musique il descend avec succès aux grâces naïves du ballet. J'aime les gens qui savent quitter le sublime pour badiner. Je voudrais que Newton eût fait des vaudevilles, je l'en estimerais davantage. Celui qui n'a qu'un talent, peut être un grand génie; celui qui en a plusieurs, est plus aimable. <...> je suis le très humble serviteur de ceux qui touchent à la fois aux deux extrémités... [Скажите мне, насколько великий музыкант Рамо велик в малом и умеет ли он от возвышенного великолепия своей музыки спускаться до простодушной прелести балета. Я люблю тех,

кто умеет переходить от возвышенного к забавному. Я бы хотел, чтобы Ньютон писал водевили; этим он снискал бы в моих глазах еще большее уважение. Тот, у кого только один талант, может быть гением; тот, у кого их много, более любезен. <...> я покорный слуга тех, кто достигает одновременно до двух крайностей... ]

(Voltaire 1969: 189)

Аргументация Вольтера целиком принадлежит великосветской системе понятий. Ставя «любезное» разнообразие выше гениальной одаренности, Вольтер исходит из описанных нами законов аристократической беседы, требовавших умения переходить от «важного» к «забавному». Литературные суждения французских критиков часто диктовались этими законами. Так, сравнивая в «Истории Французской академии» Корнеля с Расином, аббат Оливе также противопоставляет однообразную гениальность разностороннему уму:

Avec du génie, on ne sauroit être, s'il faut ainsi dire, qu'une chose. Corneille n'est <...> poète <...> que dans ses tragédies <...> Avec de l'esprit, on sera tout qu'on voudra, parce que l'esprit se plie à tout. Racine a réussi dans le tragique et dans le comique; <...> ses petites épi grammes, ses préfaces, ses cantiques, tout est marqué au bon coin. [Гений позволяет, если можно так выразиться, стать чем-то одним. Корнель <...> поэт <...> только в трагедиях <...> Острый же ум позволяет стать чем угодно, ибо для острого ума нет ничего невозможного. Расин преуспел в трагическом и в комическом роде <...> его эпиграммы, предисловия, кантики все высочайшей пробы. ]

(Pellisson, Olivet 1858: 345)

«Счастливая способность писать в различных родах» («l'heureuse disposition <...> à écrire dans tous les genres différents» — Racine 1962: 42), о которой в 1747 г. упоминал сын и биограф драматурга Луи Расин, делала сочинителя «Федры» образцом салонного литератора. Так его рассмат-

ривает Вольтер, назвавший Расина «красноречивым в любом роде» («*éloquent dans tous les genres*» — Voltaire 1819–1822, IV: 149). Салонным литератором выглядел и сам Вольтер, в отличие от Расина действительно прославившийся во многих жанрах. Известный дипломат и светский стихотворец аббат Берни писал о нем:

Heureux qui peut, comme Voltaire,  
Chanter les Belles et les Dieux,  
Voler de l'Olympe à Cythere,  
De Paphos remonter aux cieux!  
Né pour les Arts, il les éclaire;  
Et, maître du talent de plaire,  
Il régne sur tous les esprits;  
L'oiseau qui porte le tonnerre,  
Vient se délasser sur la terre  
Avec les cignes de Cypris.

[Счастлив, кто, подобно Вольтеру,  
Может петь красоток и богов,  
Перелетать с Олимпа на Киферу,  
С Пафоса подниматься на небеса!  
Рожденный для искусств, он просвещает их,  
И, овладев искусством нравиться,  
Он покоряет себе умы.  
Орел, несущий молнию,  
Забавляется на земле  
С лебедями Киприды.]

(Bernis 1767: 110–111)

Можно думать, что у Вольтера Сумароков заимствует взгляд на Расина и связанную с ним стратегию светского писательства. Как позднее констатировал Карамзин, «[п]одобно Вольтеру, он хотел блистать во многих родах — и современники называли его нашим Расином, Мольером,

Лафонтеном, Буало» (Карамзин 1984, II: 111). Эмин, черпавший эстетическую аргументацию «Адской почты» в сочинениях Вольтера, с похвалой говорит о богатстве сумароковского художественного репертуара:

Клиин обожатель [Ломоносов] служил с великою славою одной только Музе, и то в одном роде Одическом <...><sup>6</sup>. На против того, Трагический Стихотворец [Сумароков] служил многим Музам с немалым успехом. Один из них имеет славу от одних только Од <...> Но сей вместо того несравненно лучше его писал Трагедии; Еклоги его, лучше собственных его трагедий, а басни совершеннее всего рассказаны; следовательно, один из них в одном роде стихотворства весьма хорош, а другой в двух родах с ним в хорошестве равен, а в третьем превосходит и самого де ла Фонтена...

(АП: 267)

Итак, в конце 1740-х гг. Сумароков избрал для себя поприще драматурга и светского литератора, связав тем самым свою литературную деятельность с интеллектуальными интересами елизаветинского двора (см. Клейн 2005: 362–363). Как представляется, сумароковскую продукцию 1740–1750-х гг. необходимо рассматривать в соотношении с придворным культурным и художественным обиходом, с одной стороны, и малоизученной идеологической историей елизаветинского царствования, с другой.

---

<sup>6</sup> Ср. с утверждением Сумарокова, что Ломоносов имел «довольно <...> к одной только лирической поэзии способности» (Сумароков 1935: 383).

Виктор Живов

ЯЗЫК И СТИЛЬ А. П. СУМАРОКОВА\*

**В** отличие от В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова, посвятивших лингвистическим проблемам обширные теоретические труды, А. П. Сумароков теорией почти не занимался, особенно в то время, когда Тредиаковский и Ломоносов были еще живы. Влияние Сумарокова на формирование русского литературного языка и его стилистических норм обусловлено не столько теоретическими разработками, сколько обширной и разнообразной литературной практикой. Как с современной точки зрения, так и по воззрениям, господствовавшим в XVIII в., литературная традиция, т. е. корпус образцовых в языковом и стилистическом отношении текстов, была одним из важнейших источников нормы литературного языка. Вклад Сумарокова в этот корпус текстов был весьма значительным, по жанровому разнообразию и литературно-дидактической роли он несомненно перевешивал литературную продукцию других отцов-основателей новой русской литературы (Ломоносова и Тредиаковского). Как отмечает Амвросий Серебренников в своей «Оратории российской», описывая корпус образцовых текстов русского литературного языка нового типа и имея в виду прежде всего произведения высокого стиля, «надлежит

---

\* В ссылках на тексты торжественных од и любовных элегий Сумарокова указываются только номера страниц, набранные курсивом или прямым шрифтом: в первом случае они отсылают к сборникам 1774 г., во втором случае — к разделу «Редакции и варианты».

© В. М. Живов, 2009.

учиться из чтения древних и новых книг Писателей, каковы суть С. Отцы Греческие, а особливо творцы канонов, Панегиристы; более же всего С. Писание в повествованиях, песнях, псалмах, пророчествах, нравоучениях; из Российских писателей Г. Ломон.<осов> в одах, Г. Сумароков в одах же и трагедиях...» (Амвросий Серебренников 1778: 155).

Таким образом, даже для высокого стиля, наиболее значимого в теоретических построениях XVIII в., Сумароков выступает как образцовый автор наряду с Ломоносовым, причем и здесь жанровый диапазон его сочинений шире ломоносовского: наряду с сумароковскими одами упоминаются его трагедии. Стоит сразу же заметить, что сумароковские трагедии ставились, пользовались популярностью, вошли в литературный канон и существенно повлияли на все развитие русской драматургии, тогда как две трагедии Ломоносова в последующем литературном развитии никакой роли не сыграли, как и не оказали влияния на эволюцию литературной стилистики. Итак, в литературном каноне Ломоносов представлен исключительно своими одами (прежде всего торжественными), Сумароков — как одами, так и трагедиями, если иметь в виду словесность высокого стиля. Если же говорить о менее престижных — с точки зрения литературной теории, но не литературной практики — жанрах (послании и элегии, идиллии и эклоге, песне и комедии), то здесь превосходство Сумарокова очевидно и его роль в формировании корпуса образцовых текстов не подлежит сомнению. В определенном смысле именно Сумароков создает новую русскую литературу. Во всяком случае именно он в двух эпистолах 1748 г. описывает полную классицистическую систему жанров, а в последующем своем творчестве эту систему реализует, причем не в единичных образцах, как это делает Тредиаковский в «Новом и кратком способе» 1735 г. (Тредиаковский 1735), а в массовой продукции, раскрывающей допустимое для каждого из жанров тематическое и стилистическое многообразие.

Сумароков не долго пробыл образцовым автором, и уже к концу XVIII в. его авторитет ставится под сомнение, его сочинения постепенно теряют популярность, а созданные им образцы стиля перестают играть эту роль. Отчасти это связано со скоропреходящим характером русского классицизма. Отчасти — с общим динамизмом русского литературного процесса второй половины XVIII в.: хотя Державина, Дмитриева, Карамзина и Муравьева отделяло от отцов-основателей новой русской литературы всего три или четыре десятилетия, они ощущали себя авторами иной литературной эпохи, вкусы и литературные навыки которой не имеют прямого отношения к задачам, решавшимся Сумароковым. В 1812 г. и литературные установки, и язык Сумарокова резко критикует А. Ф. Мерзляков (Мерзляков 1812: 86, 100, 102–103). А еще через четыре года Пушкин пишет:

Ты ль это, слабое дитя чужих уроков,  
Завистливый гордец, холодный Сумароков,  
Без силы, без огня, с посредственным умом,  
Предрассуждениям обязанный венцом  
И с Пинда сброшенный и проклятый Расином?

.....  
Нет, в тихой Лете он потонет молчаливо,  
Уж на челе его забвения печать,  
Предбудущим векам что мог он передать?  
Страшилась грация цинической свирели,  
И персты грубые на лире костенели.  
Пусть будет Мевием в речах превознесен —  
Явится Депрео, исчезнет Шапелен.

(Пушкин 1994: 166)

Позднее Пушкин может говорить и о «варварском изнеженном языке» Сумарокова (Пушкин 1977–1979, VII: 149), осуждая тем самым не только его литературные, но и стилистические принципы. Такой характер рецепции

сказался на всем последующем восприятии сумароковского творчества, включая сюда и научное изучение. Между тем, сколь бы краток ни был период сумароковского учительства, оно имело место, и его значение для формирования русского литературного языка и его стилистической системы было ничуть не меньшим, чем значение соперников Сумарокова — Ломоносова и Тредиаковского.

### *1. Общие лингвистические установки*

Хотя, как уже сказано, филологические труды Сумарокова не столь обширны, его языковые позиции могут быть реконструированы достаточно полно. Так же как литературные позиции Сумарокова, его лингвистические установки восходят к языковым программам французского классицистического пуризма, и, так же как литературные позиции, они не воспроизводят французские программы буквально, а представляют собой их существенную трансформацию, которую можно было бы назвать неадекватным переводом (см. о механизме неадекватного перевода: Klein 1990). Таким же неадекватным переводом вожеластизма были и языковые концепции Тредиаковского и Ломоносова, причем во всех трех случаях характер трансформации был схожим и определялся в первую очередь радикальными отличиями языковой ситуации в России XVIII в. от французской языковой ситуации времен короля-солнца. Отсюда не следует, конечно, что сходство между концепциями Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова было лишь типологическим. Сумароков вступает на путь профессионального литератора позже, чем два его соперника, на первых порах находится с ними в тесном контакте и поддерживает скорее дружеские отношения, так что естественно думать, что хуже образованный и менее заинтересованный в ученых предметах Сумароков непосредственно усваивает взгляды своих старших коллег. Poleмика Сумарокова с Тредиаковским и Ломоносовым свидетельствует не о принципиальных концептуальных расхождениях между

ними, а о возможности частных отличий в интерпретации отдельных пуристических требований; эти отличия к тому же актуализировались при полемической установке и могли никак не выражаться в особенностях языковой практики.

Несходство русской языковой ситуации с французской заключалось в следующих принципиальных моментах. Французский классицистический пуризм ставил норму литературного языка в зависимость от разговорного употребления социальной элиты (наиболее здоровой части двора, по словам К. Вожеля, определявшего употребление как «*la façon de parler de la plus saine partie de la Cour*», — Vaugelas 1647/1934: a1 об.) и от литературной традиции, т. е. языка образцовых авторов. В русской ситуации оба этих принципиальных ориентира отсутствовали. Никакой нормализованной разговорной речью социальная элита не располагала, а литературная традиция, если подразумевать под ней *belles lettres*, как во Франции, ограничивалась небольшим корпусом силлабического стихотворства да переводным или созданным по образцу переводного рыцарским романом; и то и другое в качестве литературной традиции русские авторы 1730—1740-х гг. радикально отрицали, вменяя соответствующие тексты в ничто. В силу этого критерии обработки литературного языка, взятые у французов, оказывались фиктивными и годились только для того, чтобы критиковать друг друга, а не для реального отбора и стилистической дифференциации языкового материала.

Опыт прямого перенесения теорий классицистического пуризма на русскую почву имел место в начале 1730-х гг., когда задача европейского устройства русского литературного языка нового типа впервые была осознанно поставлена. Тредиаковский писал о языке, «каковым мы меж собою говорим» (Тредиаковский 1730, предисл.: 6 об.; Тредиаковский 1849, III: 649), выдвигая тем самым в качестве первичного критерия разговорное употребление. О литературной традиции Тредиаковский в это время еще не упоминает, если

не считать ссылки на «всех Спасского моста стихотворцев», которые, впрочем, по его мнению, «сказать да несолгать <...> не знают» (Тредиаковский 1730, предисл.: 7 об.; Тредиаковский 1849, III: 650–651), т. е. могут служить лишь негативным примером, а отнюдь не образцом. Однако уже в 1734 г. некое подобие литературной традиции в теоретических построениях Тредиаковского появляется. В «Рассуждении о оде вообще», говоря о стилистических особенностях оды («и благородство материи, и богатство украшения, и великолепие слова»), Тредиаковский указывает как на известный русскому читателю образец на славянскую Псалтырь: «Охотник Россииский может приметить высоту слова, какова должна быть в Одах, в псалмах святаго Пииты псалтирическаго, то есть блаженнаго Пророка и Царя Давида» (Тредиаковский 1734: 14 об.).

Здесь впервые в качестве литературной традиции выступают «церковные книги», о пользе которых впоследствии пишут и Ломоносов, и Тредиаковский, и Сумароков; при трансформации западноевропейских теорий они попадают на место образцовых авторов. Понятно, что этот ориентир литературного языка никак не согласовался и даже вступал в прямое противоречие с другим критерием, усвоенным от тех же западноевропейских учителей, — с разговорным употреблением. Церковные книги были написаны по-церковнославянски, разговаривали в России по-русски. Два этих разнонаправленных ориентира и определяли последующее развитие теоретической мысли о русском языке. Поскольку разговорное употребление как декларированная концепция было в большой мере фикцией, а церковные книги существовали вполне осязаемым образом, именно этот последний ориентир делался основным и подчинял себе прочие постулаты лингвостилистической теории. Чтобы пользоваться этим ориентиром, церковнославянский и русский должны были рассматриваться как один язык, и именно это понимание утверждается у русских теоретиков в 1740-е гг.

У Тредиаковского концепция единства русского и церковнославянского вырастает в тезис о единстве их «природы», что предполагает и взаимопонятность, и структурную общность, и общность большей части словаря. У Ломоносова в «Рассуждении о пользе книг церковных» «славенский» и «российский» выступают как стилистические регистры одного языка. Взгляды Сумарокова не имеют подобной теоретической законченности, однако сводятся к тому же общему представлению. В «Епистоле о русском языке» 1748 г., говоря об источниках его «богатства» (изобилия), он пишет:

Имеем сверх того духовных много книг:  
Кто винен в том, что ты псалтыри не постиг,  
И бегучи по ней, как в быстром море судно,  
С конца в конец раз сто промчался безразсудно.  
Коль, АЩЕ, ТОЧИЮ, обычай истребил;  
Кто нудит, чтоб ты их опять в язык вводил?  
А что из старины поныне неотменно,  
То, может быть тобой повсюду положенно.  
Не мни, что наш язык, не тот, что в книгах чтем,  
Которы мы с тобой, не Русскими зовем.  
Он тотже, а когда б он был иной, как мыслишь,  
Лишь только от того, что ты его не смыслишь;  
Так чтож осталось бы при Русском языке?

(Сумароков 1748: 7)

Таким образом, хотя церковные книги (Псалтырь) могут называться «не Русскими», они написаны на том же языке, который Сумароков и его собеседники именуют русским. Взятые из этих книг слова могут свободно употребляться в литературном языке (исключение таких слов привело бы к его катастрофическому обеднению: «Так чтож осталось бы при Русском языке?»). Не должны употребляться лишь те церковнославянские слова, которые «обычай истребил», т. е. слова, ставшие архаизмами. «Обычай», который их «истребил»,

являет собой, конечно, пуристический usage, однако понятие это предстает в радикально трансформированном виде: имеется в виду не разговорное употребление, а употребление письменное — употребление внутри литературной традиции; речь идет о всей той совокупности неделовых текстов, которые были написаны и напечатаны в первой половине XVIII в., и прежде всего о текстах переводных (об употреблении союзов *аще* и *точию* в текстах этого типа см.: Hüttl-Folter 1996: 118, 128, 215–218). При ином понимании «обычая» указание духовных книг в качестве особого источника теряло всякий смысл: если из церковных книг можно брать лишь то, что сохраняется в разговорном употреблении, это употребление оказывается самодостаточным источником, не нуждающимся в дополнении церковными книгами. В этом случае о церковных книгах не стоило и упоминать.

В трансформированном таким образом классицистическом пуризме реинтерпретации подвергается прежде всего понимание источников чистоты и правильности языка. Происходит сдвиг от употребления как основного критерия, которое, по словам Вожеля, «tout le monde appelle le Roy, ou le Tyran, l'arbitre, ou le maistre des langues» (Vaugelas 1647/1934: a1 об.), к множественному определению источников чистоты и правильности, когда в их числе наряду с употреблением фигурирует грамматика (грамматические правила) и литературная традиция. Нельзя сказать, что у французских теоретиков литературная традиция и грамматические правила не играли никакой роли<sup>1</sup>, однако у их русских по-

---

<sup>1</sup> При всем влиянии Вожеля уже с конца XVII в. начинаются попытки создать концепцию, в которой употребление уживалось бы с разумом, т. е. концепцию, совмещающую вожелизм с картезианскими идеями (идеями Пор-Руаяля — ср. Saput 1972–1975, I: 245). Эти попытки, нашедшие наиболее яркое выражение в «Риторике» Б. Лами (Lami 1737), оказали несомненное влияние и на Роллена, и на Готшеда, и на ряд других авторов (например, на Тома и Гримаре), с которыми так или иначе были знакомы русские филологи. Основным для возникавшего таким образом рационалистического пуризма было понятие разумного употребления. В этом плане переосмыслиется идея двух употреблений в языке — хорошего и дурного. Если

следователей имеет место смещение акцентов: если у французов два последних источника отодвинуты сравнительно с употреблением на второй план, то у русских именно они выдвигаются на авансцену, тогда как употребление определяется нечетко и неконкретно, так что не всегда ясно, идет ли речь о разговорном употреблении или употреблении письменном, об узусе социальной элиты или об узусе ученых филологов, которые в своей разговорной речи соблюдают традиции и грамматические установления.

Такая реинтерпретация пуристических критериев происходит и у Ломоносова, и у Тредиаковского. Так, например, Ломоносов в «Риторике» 1748 г. ставит чистоту «штиля» в зависимость «от основательнаго знания языка, от частаго чтения хороших книг, и от обхождения с людьми, которые говорят чисто. В первом способствует прилежное изучение правил грамматических, во втором выбиране из книг хороших речений, пословий и пословиц; в третьем старание о чистом выговоре при людях, которые красоту языка знают и наблюдают. Что до чтения книг надлежит, то перед прочими советую держаться книг церковных...» (Ломоносов 1891–1948, III: 219; 1950–1959, VII: 236–237). «Основательное знание языка» подразумевает грамматику, в качестве литературной традиции выступают церковные книги, а употребление оказывается речью людей, «которые красоту языка знают и наблюдают», т. е. ученых филологов, что лишь повторяет апелляцию к грамматике (но вместе с тем позволяет по видимости не отступить от европейских образцов).

---

у Вожела хорошее употребление принадлежало двору, а дурное — черни (социолингвистический критерий), то в рационалистическом пуризме хорошее употребление — это употребление «разумных», ученых, знающих грамматику (как дань традиции сюда могут зачисляться и придворные), дурное же — употребление невежд (той же черни, но в ином модусе). Поэтому очищение языка связывается с правилами, грамматической традицией, рациональным началом в языке. Иррационализм Вожела может подвергаться критике, а просвещение — связываться с грамматической нормализацией и установлением правил (ср. Сапут 1972–1975, II: 20).

Подобное же определение источников чистоты и правильности языка можно найти и у Сумарокова, и это указывает на общность его теоретических воззрений с концепциями его литературных противников. Критикуя встречающиеся у Ломоносова формы прилагательных им.—вин. ед. м. рода типа *бывшей* (вместо *бывший*), Сумароков в статье «К бессмысленным рифмоторцам» пишет: «А то еще и страннее, что многия правилу сему, ни на естестве языка, ни на древних книгах, ни на употреблении основанному, следуют» (Сумароков 1787, IX: 279); то же и в позднейшей статье «О правописании»: «...Сие нововведенное правило, не имеет основания, ни на свойстве языка, ни на древних книгах, ни на употреблении: а единственно на произволении г. Ломоносова» (Там же, X: 6). Таким образом, наряду с употреблением в качестве источника правильности и чистоты выступают «естество языка», что практически означает грамматику, и «древние книги», т. е., надо думать, церковные книги, которые являются субститутами литературной традиции. Отличие от Ломоносова сводится, в сущности, лишь к формулировкам.

Сумароков, правда, может в отдельных случаях противопоставлять употребление и правила, но делает он это, исключительно когда полемизирует со своими оппонентами и защищает собственную языковую практику. Когда Тредиаковский обвиняет его в нарушении правил, Сумароков оправдывается, ссылаясь на употребление. Так, например, по поводу написания существительных ср. рода на *-ие* через *-ье* Сумароков замечает: «Вольности *Паденье, Желанье*, за *Падение, Желание* и протч. называет он [Тредиаковский. — В. Ж.] подлым употреблением. А то употребляют все, лучше бы он говорил, что то не правильно, а не в подлом употреблении» (Там же: 99). Сумароков, однако, отнюдь не заявляет, что нужно следовать употреблению и пренебрегать правилами, но мелкие отступления от правил считает допустимыми в поэзии вольностями, порою создающими особую приятность стиха. Отвечая на другое возражение Тре-

диаковского, Сумароков говорит: «А я употреблению с таким же следую рачением как и правилам: правильныя слова делают чистоту, а употребительныя слова из склада грубость выгоняют, на пример: Я люблю сего, а ты любишь другаго, есть правильно; но грубо. Я люблю етова, а ты другаго. — От употребления и от изгнания трех слогов *го* и *гаго* слышится приятня» (Там же: 97–98). Сумароков не утверждает, что следовать надо употреблению, а не правилам или, напротив, правилам, а не употреблению; он лишь обращает внимание на то, что в некоторых случаях разные ориентиры дают разный результат, и в этих (не особенно, впрочем, частых) случаях полагает, что выбор должен зависеть от вкусов и намерений автора.

Нет оснований считать, как это делал в свое время Б. А. Успенский, что «Сумароков в „Епистоле о русском языке“ ориентирует русский литературный язык на разговорное употребление <...>, выступая при этом как противник славянизмов», и что «эта языковая программа соответствует взглядам, провозглашенным в свое время молодым ТрEDIAКОВСКИМ, — последователем которого, в сущности, и является Сумароков» (Успенский 1984: 92; ср., впрочем, иную точку зрения, высказанную позднее: Гринберг, Успенский 1992: 195). Сумароков, конечно, может ссылаться на употребление, но то же самое делают и Ломоносов с ТрEDIAКОВСКИМ (немолодым). Высказывания Сумарокова, приведенные выше, равно как и его языковая практика, никак не согласуются с радикальной установкой на употребление (типа декларированной молодым ТрEDIAКОВСКИМ): литературный язык и у него, как и у его соперников, объединяет церковнославянские и русские образования, а специфические формы разговорного языка узакониваются не как нормативные, но как допустимые варианты и употребляются спорадически<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Говоря о протесте Сумарокова против славянизмов, Б. А. Успенский и ряд других исследователей приводят насмешки Сумарокова над ТрEDIAКОВСКИМ в «Тресотиниусе» или полемические замечания в «Ответе на критику». Так, в «Тресотиниусе» педант Ксааксоксимениус (пародия на ТрEDIAКОВСКОГО)

Как и у других авторов рассматриваемого периода, хорошее употребление понимается скорее как правильная, следующая норме речь, чем как узус определенной социальной группы (двора, элиты); соответственно, и дурное употребление, которого следует избегать, представляется речью, нарушающей правила. Сумароков пользуется понятием «худова и простонародного употребления» (Сумароков 1787, X: 22), однако социальные параметры являются здесь данью европейскому филологическому дискурсу. Вряд ли правы поэтому М. С. Гринберг и Б. А. Успенский, полагая, что «дурное», или «подлое», употребление рассматривается Сумароковым «строго в социолингвистическом плане» (Гринберг, Успенский 1992: 209). Во всяком случае в своей поздней статье «О правописании» (1768–1771) Сумароков говорит о том, что неграмотные (не получившие грамматической выучки) авторы, насаждающие дурное употребление, пользуются успехом у «благороднейших читателей», т. е. у социальной элиты: «А иныя пишут и стихотворствуют и ни где ни чему не обучаяся, и еще сим величаются, что они нигде и ни чему не училися и не только упражняются во сочинениях но и в высочайших родах стихи сочиняют: а что их сочинения

---

говорит: «Подаждь ми перо, и абие положу знамение преславнаго моего имени, его же не всяк язык нарещи может» (Сумароков 1787, V: 322). В «Ответе на критику» Сумароков упоминает «не употребительныя ныне слова иже, яже, и еже, которыя хорошо слышатся в церковных наших книгах, и очень будут дурны, не только в любовных, но и в геройских разговорах» (Там же, X: 98). Речь здесь идет, однако, об элементах церковнославянского, которые ни Тредиаковский, ни Ломоносов не употребляли. Они были такими же «обветшалыми», исключенными из нормы нового литературного языка формами, как *аще* и *точию*, на которые указывает Сумароков в «Епистоле о русском языке». Приписывая подобные формы Тредиаковскому, Сумароков стремится изобразить его как педанта, вытаскивающего на поверхность никому не известные и никому не нужные слова. Такой прием откровенно полемичен и обусловлен конкретной полемической задачей. Никакого отношения к ориентации на употребление или к вопросу о допустимости «необветшалых» славянизмов, активно употреблявшихся как Тредиаковским, так и Сумароковым, эти высказывания не имеют.

гнусны; так етому ни они ни большая часть благороднейших читателей не верит: а они врут со славою. О невежество, что тебя почтенные, полезныя и легче на свете!» (Сумароков 1787, X: 38). Ясно, что хорошее употребление связывается, как и у Ломоносова и Тредиаковского, не с социальной принадлежностью носителей, а с их образованностью, так что и здесь позиции Сумарокова и его литературных противников не различаются.

Употребление у Сумарокова (как и у его современников) оказывается, таким образом, во многом фиктивным критерием. Он ссылается на него непоследовательно и несистематически, в основном для оправдания своих погрешностей в языке (которые он и сам признает погрешностями), и часто, как уже было сказано, остается неясным, что имеется в виду под употреблением, в частности, говорится ли об устном употреблении (основном понятии вожеластицкого пуризма) или об употреблении письменном (к которому вожеластицкий пуризм не обращается (ср. Гринберг, Успенский 1992: 209)). Поэтому существенно более важными для Сумарокова (и в этом случае в полном согласии с его литературными противниками) оказываются два других источника языковой чистоты — грамматические правила и литературная традиция.

О важности грамматического учения и грамматических правил Сумароков пишет неоднократно, особенно в поздние годы, когда умер Ломоносов и сошел со сцены Тредиаковский, попрекавшие его недостаточной ученостью, и он стал ощущать и подавать себя как единственного практикующего мэтра (неслучайно он переиздает в это время свои две эпистолы 1748 г. с характерной переменной названия: «Наставление хотящим быти писателями» — Сумароков 1774г; ср. Клейн 1993: 56–57). Он говорит о том, что «невежи и безграмотныя люди» портят язык (Сумароков 1787, X: 46) и что он «испортится еще больше, когда Правописание и Грамматику за дело малонужное почитати не перестанут» (Там же: 20),

что «наши многия писцы почти всегда грешат; ибо Грамматики не знают» (Сумароков 1787, X: 22); жалуется на то, что «в школах <...> Грамматике Российской не учат» (Там же: 37), и т. д.

Впрочем, и в более раннее время Сумароков восстает не против правил вообще, а лишь против излишней регламентации. Отсутствие правил, на его взгляд, обедняет выразительные возможности языка. Так, в статье «К типографским наборщикам» он говорит: «Что меньше правил, то легче языку научиться, а некоторые думают, что в легкости языка немалое состоит достоинство; однако тот Алмаз не дешевле, которой легче. Мне думается, что в умеренной тягости языка больше найти можно достоинства, по тому что от того больше разности, а где больше разности, там больше приятности и красоты, ежели разность не теряет согласия. Трудность языка к научению больше требует времени, но больше принесет и удовольствия» (Там же, VI: 310—311). Характерно, что правила соотносятся у Сумарокова с тем свойством языка, которое он больше всего ценит, — с разнообразием. Отсутствие правил должно, видимо, привести, с его точки зрения (и здесь его взгляд вполне сходен с воззрениями Тредиаковского и Ломоносова), к «безразборному употреблению», наносящему ущерб средствам языковой выразительности.

Не меньшую значимость имеет для него литературная традиция. Его ссылки на древние книги уже приводились выше. Наряду с этим он говорит и об образцовых авторах. Вообще грамматика и литературная традиция выступают для него как равно важные факторы исправления языка. Он пишет, что «нашему прекрасному языку» грозит «всеконечное <...> разрушение, ежели паче чаяния сие гордое невежество многими летами продлится, и великими авторами и искусными Грамматистами не исторгнется» (Там же, X: 59); и авторы, и грамматисты оказываются равно необходимыми строителями языка. Впрочем, Сумароков может в некотором раздражении замечать, что «мы ни Грамматики не имеем,

ни знания о Грамматике показанного естественном и употреблением, ни исправных авторов, а писателей, да и Пиитов излишно много» (Там же: 37). Отсюда, однако, следует лишь утверждение авторитета самого Сумарокова как единственного исправного автора, на которого и должна ориентироваться формирующаяся в этот период норма; расплодившиеся же во множестве писатели и пииты этому образцу, по мнению обиженного Сумарокова, не следуют, что и приводит к неправильностям в их языке.

Именно с мыслью о своем собственном авторитете Сумароков в конце литературной карьеры может противопоставлять роль нормативной грамматики и образцовых авторов, отдавая предпочтение последним. Речь здесь идет не столько об общих принципах, сколько о том, кто именно — Ломоносов, создавший грамматику, или Сумароков, создавший литературу, — должен претендовать на признательное ученичество потомков. При такой постановке вопроса ответ оказывается вполне предсказуем. Сумароков пишет: «Так на что же следовати Грамматике Г. Ломоносова? а Грамматика во всех народах есть во естестве: и всегда писатели весьма хорошия предшествовали Грамматике; ибо люди говорят и пишут не Грамматике следуя, но разуму основанному на естестве вещи: а Грамматика уставливается по народу и паче по авторам. Когда писал Гомер, тогда у Еллин еще не было написанной Грамматики, но сей Великий Пиит и отец Пиитов Грамматику знал» (Там же). В роли Гомера, знающего грамматику и своими творениями создающего основу для последующих грамматических трудов, Сумароков, естественно, видит себя. Он тем самым лишает Ломоносова главной роли в утверждении правил литературного русского языка и дискредитирует его грамматику как написанную преждевременно — до того как Гомер-Сумароков создал образцы, на которых она должна была бы основываться. Это, однако, лишь частности литературной борьбы, тогда как признание грамматики, образцовых авторов и нечетко определяемого употребления в качестве

источников чистоты языка оказывается общим и для Сумарокова, и для Ломоносова, и для Тредиаковского.

Концепция источников правильности литературного языка непосредственно связана с пониманием состава входящих в него элементов и распределением их стилистических функций. Если в 1730-е гг. в качестве одной из основных задач совершенствования русского языка рассматривалось его обогащение, то со второй половины 1740-х гг. эта проблема перестает волновать российских авторов. Русский язык объявляется не только богатым, но даже особенно богатым, превосходящим в своем словесном изобилии другие европейские языки. Данное воззрение связано в конечном счете именно с тем, что в состав источников чистоты русского языка оказывается включенной литературная традиция, представленная церковными книгами. Пока церковнославянское языковое наследие считалось чуждым русскому языку, он был бедным; как только он оказался законным правопреемником церковнославянского, он сделался богатым, поскольку соединял в себе как церковнославянские, так и русские лексические запасы. О богатстве русского языка говорят и Тредиаковский и Ломоносов, и нас не должно удивлять, что Сумароков им вторит. В «Епистоле о русском языке» 1748 г. Сумароков пишет:

Возмем себе в пример словесных человек:  
Такой нам надобен язык, как был у Греков,  
Какой у Римлян был, и следуя в том им,  
Как ныне говорит Италия и Рим,  
Каков в прошедший век прекрасен стал Французской,  
Иль на конец сказать, каков способен Русской.  
Довольно наш язык в себе имеет слов...

(Сумароков 1748: 3)

Изобилие слов, как и вообще изобилие языкового материала, создает обширные возможности выбора, т. е. обу-

словливает многообразие лексических и грамматических вариантов. Это многообразие, в свой черед, требует упорядочения, которое может быть как формальным (основанным на формальных свойствах языковых элементов), так и стилистическим (апеллирующим к стилистическим характеристикам этих элементов). Многообразие выступает как данность, наведение в нем порядка — как насущная задача стилистической теории.

## 2. *Стилистика и нормализация языка*

Итак, узаконив церковнославянский компонент в составе русского литературного языка нового типа, русские авторы вплотную столкнулись с проблемой стилистической регламентации: соединенные в единую совокупность разнородные языковые средства сохраняли коннотации, отсылающие к тем письменным традициям (церковнославянской книжной словесности, бытовой письменности и т. д.), из которых они были взяты. Нерегламентированное употребление всего этого разнообразия создавало, на взгляд усвоивших европейские представления авторов, стилистическую пестроту, и нужно было найти принципы, которые позволяли бы избегать прямого столкновения языковых элементов с противопоставленной стилистической нагрузкой. Третьяков и Ломоносов пытаются решить эту задачу систематически, выделив у языковых элементов такие формальные свойства, которые позволили бы определить их стилистическую характеристику. Оба филолога обращаются при этом к происхождению языковых элементов, связывая высокую стилистическую окраску с генетической принадлежностью к церковнославянскому.

Такой подход давал, вообще говоря, не слишком хорошие результаты, поскольку однозначной соотнесенности стилистических и генетических характеристик не было и не могло быть. Формально, например, неполногласные основы должны были пониматься как «славенские» и, следовательно,

«высокие», и такое определение было вполне уместно при наличии соотносительных пар типа *блато* — *болото*, однако последовательное приложение этого генетического принципа создавало явные неудобства. Лексема *время*, скажем, была такой же неполногласной, как и *блато*, следовательно, «славенской», а отсюда и «высокой»; между тем парная к ней основа *веремя* к XVIII в. давно вышла из употребления как в любой из разновидностей письменного языка, так и в языке разговорном. В силу этого *время* никакой стилистической окраски не имело. Трудно сказать, в какой мере Третьяковский и Ломоносов осознавали эти сложности, однако и у того и у другого теоретические декларации существенно расходились с языковой практикой, а общие положения иллюстрировались отдельными примерами, которые было бы достаточно сложно экстраполировать на весь подлежащий регламентации языковой материал.

Третьяковский рассуждает прежде всего о стилистической норме литературного языка в целом. Эта норма, на его взгляд, реализуется преимущественно в наиболее значимых («высоких») жанрах, таких, как героическая поэма или духовная ода. Что же касается невысоких жанров (жанров, которые не относились к числу высоких в известных русским авторам риторических руководствах), Третьяковский в своих теоретических рассуждениях, как правило, обходит их стороной, полагая, видимо, что они не требуют автономной регламентации: регламентация в них просто характеризуется меньшей строгостью. «Ведомо, что во-французском языке, — пишет Третьяковский, — дружеский разговор есть правило красным сочинениям (*de la conversation a la tribune*), для того что у них нет другаго. Но у нас дружеский разговор есть употребление простонародное; а краснейшее сочинение есть иное изряднейшее употребление, отменное от простаго разговора, и подобное больше книжному Славенскому <...>. Никто не пишет ни письма о домашнем деле, чтоб он не тщался его написать отменнее от простаго разго-

вора: так что сие всеобщим у нас правилом названо быть может, что „кто ближе подходит писанием гражданским к Славенскому языку, или, кто больше славенских обыкновенных и всем ведомых слов употребляет, тот у нас и не подло пишет, и есть лучший писец“. Не дружеский разговор (*la conversation*) у нас правилом писания; но книжный церковный язык (*la tribune*) <...>. Великое наше счастье в сем, пред многими Европейскими народами!» (Пекарский 1865: 109). В языковой практике этот подход реализуется в снятии каких-либо ограничений на использование церковнославянского языкового материала — за исключением тех элементов, которые, по мнению Тредиаковского, противоречили нормам гражданского языка (например, простые претериты, инфинитивы с безударным *-ти*); в эту славянизированную основу вкраплялись разнообразные элементы, которые с точки зрения славянизированной нормы характеризовались как «просторечные» (например, деепричастия на *-учи/-ючи*). Интенсивность использования элементов последнего рода соотносилась с жанром сочинения, однако четкие правила их употребления в зависимости от жанра отсутствовали. В частности, достаточно широкое употребление находят такого типа не книжные элементы в «Тилемахиде», создававшейся Тредиаковским как образец героической поэмы (см. Алексеев 1981: 81–86).

Ломоносов стремится, оставаясь в рамках сходной общей концепции, устранить ту неопределенность, которую оставляет Тредиаковский, установить не только общую связь между стилистическими и генетическими параметрами, но и построить на основе этой связи исчерпывающую классификацию. Именно такой классификацией и является ломоносовская теория трех штилей. В самом деле, он разделяет всю лексику на основании формальных генетических характеристик на три основных класса: слова «славенские», отсутствующие в русском языке, «славенороссийские», т. е. слова, общие церковнославянскому и русскому языкам, и «Россий-

ские простонародные», т. е. русские слова, «которых нет в остатках Славенского языка, то есть в церковных книгах» (Ломоносов 1891–1948, IV: 227; 1950–1959, VII: 588). Затем Ломоносов ставит в зависимость от этой классификации стилистические параметры, однако не напрямую, как это мыслит Тредиаковский, говорящий о высоте или низкости отдельных слов, а через стилистическую принадлежность текста в целом: в высоких жанрах («высоком штиле») должны употребляться славенские и «славенороссийские» слова, в низких жанрах («низком штиле») — «славенороссийские» и российские слова, тогда как в средних жанрах («среднем штиле») могут быть употреблены и славенские, и «славенороссийские», и российские слова (Там же, IV: 227–228; VII: 588–590). Ломоносов приводит лексические примеры для каждого из разрядов, однако не дает механизма, который позволил бы экстраполировать данную классификацию на всю лексику. Хотя формальная систематичность достигнута, построенная система плохо соотносится с языковой практикой; это проявляется, в частности, в том известном факте, что собственные тексты Ломоносова никак его системе не подчиняются (см. Martel 1933: 56). Если реконструировать стилистические представления Ломоносова не по его теоретическим построениям, но по его языковой практике, то складывается впечатление, что он исходит не из тернарного, а из бинарного членения, при котором ограниченный набор лексики характеризуется как высокий, не менее ограниченный набор — как низкий, а основной лексический массив остается без стилистической нагрузки. Отсюда следует, что теория трех штилей — концептуальный кунштюк, тогда как реальное языковое поведение Ломоносова определяется достаточно традиционными стилистическими представлениями, лишенными систематичности и в то же время общими для него и его литературных противников<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Показательно в этом отношении, что стилистическая классификация грамматических элементов в «Российской грамматике» оперирует не тремя классами элементов, как в лексике, а всего двумя: русскими и славенскими,

Сумароков, вообще говоря, занят теми же вопросами, что и его старшие коллеги, решает ту же проблему языкового изобилия, образующегося из слияния церковнославянского и русского языкового материала и требующего стилистического упорядочения, и исходит из тех же общих представлений: ряд языковых элементов (лексических и грамматических) церковнославянского происхождения рассматривается как стилистически «высокий», ряд языковых элементов нецерковнославянского происхождения рассматривается как «низкий», тогда как основной массив лишен стилистической выразительности. Так же, как его современники, и в полном соответствии с литературными концепциями классицизма Сумароков связывает стилистический выбор с жанровыми характеристиками текста (поскольку для классицизма литература не мыслится вне жанровой классификации). В «Епистоле о стихотворстве» 1748 г. он предписывает поэту:

Знай в стихотворстве ты различие родов,  
И что начнешь, ищи к тому приличных слов...  
(Сумароков 1748: 10)

Позиция Сумарокова противостоит взглядам Ломоносова и Тредиаковского именно в том, каким образом следует искать «приличных слов». Если названные авторы стремились, как мы видели, создать для этих поисков формальные

---

или низкими и высокими, — и при этом распространяется на очень ограниченный круг форм. Этого двойного членения достаточно для выявления стилистической разнородности и формулировки рекомендаций, как ее избегать. Отсюда ясно, что предназначенное для лексики тройное членение искусственно и обусловлено прежде всего стремлением оформить стилистические проблемы русского литературного языка в терминах классической риторической теории. Регламентация нужна была не непосредственно ради практики, а прежде всего ради осмысления литературного языка нового типа как соответствующего европейским стандартам обработанности. Для основного массива грамматических форм, утвержденных академической грамматической традицией и не ассоциировавшихся с противопоставлением русского и церковнославянского, никакой стилистической дифференциации не предусматривалось.

критерии, то Сумароков полагает, что его ученые коллеги навязывают литературе слишком ригористическую нормализацию языка, которая не оставляет места для собственно-эстетического суждения писателя. Стилистический выбор должен, на его взгляд, определяться не формальными параметрами избираемого элемента (в частности, его русским или славянским происхождением), а авторским вкусом, оценивающим уместность данного элемента в данном контексте. Хотя Сумароков признает, что

Нельзя чтоб тот себя письмом своим прославил,  
Кто Грамматических не знает свойств ни правил...  
(Сумароков 1748: 9), —

однако сами по себе правила остаются необходимым, но отнюдь не достаточным условием создания эстетически значимого текста; поэтому роль ученой регламентации не стоит преувеличивать, излишнее нормирование лишь ограничивает возможности автора и подменяет вкус педантством. Для педанта

Однако тщетно все; когда искусства нет;  
Хотя творец трудясь струями пот прольет...

Он только

<...> вкус имея груб, бездельныя труды,  
Пред общество кладет за сладкия плоды.  
(Там же)

Этим расхождением определяется и полемика Сумарокова с Третьяковским и Ломоносовым. Так, например, отвечая на критику Третьяковского, упрекавшего его в том, что он «худо <...> умеет слова́ выбирать: ибо пишет в Трагедиях *опять за паки, этот за сей, эта за сия, это за сие*»

(Куник 1865, II: 476), Сумароков возражает не против самих принципов стилистических оценок Тредиаковского, но против претензий этого суждения на объективность, против академических поползновений на свободу авторского замысла. В «Ответе на критику» Сумароков пишет: «*Этот, эта, это, за сей, сия, сие*, имею я за вольность, что в Оде положить нельзя, а в Трагедиях, в некоторых местах полагать можно; ибо они слова не чужестранные и не простонародные: да я ж кладу их и очень редко» (Сумароков 1787, X: 97). Таким образом, Сумароков принимает и соотношение стилистических и генетических характеристик, и общую стилистическую оценку отдельных элементов. Так же как и Тредиаковский, он считает *сей, сия, сие* высокими словами, которые одни только и могут полагаться в одах, а *этот, эта, это* — низкими словами, которым в одах нет места. На его взгляд, однако, трагедия отлична от оды, поскольку в ней представлена речь различных персонажей, и их реплики не могут и не должны быть выдержаны в одном стиле<sup>4</sup>. Поэтому автор трагедии должен быть более свободен в выборе языковых средств и ученые выкладки нормализаторов не могут доминировать над его ощущением уместности или неуместности отдельных выражений. Сумароков указывает, что предосудительные, с точки зрения Тредиаковского, элементы он употребляет «очень редко», однако для него важна самая возможность такого употребления. Этот аргумент еще отчетливее звучит в его возражении Тредиаковскому по поводу употребления *опять* вместо *паки*: «Кладет в порок что я пишу *опять* за *паки*; но прилично ли положить в рот девице семьнатцати лет, когда она

---

<sup>4</sup> Такого рода аргументы встречаются и во французской литературной критике. Так, например, Сюдери, рассуждая о стилистике героической поэмы, замечает, что стилистическое однообразие не может не нарушаться в речи разных по своему статусу персонажей: «Le magnifique est donc le propre de l'Épopée: neantmoins le mediocre, & mesme le bas, y peuvent estre employez, comme ils le sont dans Virgile, selon les diuerses conditions des Personnes, que le Poëte fait parler» (Scudéry 1656: с3). Аналогичные соображения распространяются, естественно, и на трагедию.

в крайней с любовником разговаривает страсти, между нежных слов *паки*, а *опять* слово совершенно употребительное» (Сумароков 1787, X: 98). Именно в подобных случаях ссылки на употребление противостоят апелляции к правилам: употребление не отменяет правил, но служит оправданием для «малых вольностей» (Там же: 97–100), которые, руководствуясь вкусом, может позволить себе искусный автор. Отказ от подобных возможностей ради абстрактной нормы представляется Сумарокову никак не обоснованным.

Нормализаторская деятельность академических филологов выступает в этой перспективе как бессмысленное педантство, противоположное деятельности подлинного литератора. Сначала в подобном педантстве Сумароков обличает Третьяковского. При этом, изображая его в виде педантов Тресотиниуса и Ксаксоксимениуса в комедиях «Тресотиниус» и «Чудовищи», Сумароков не только высмеивает своего литературного противника (см. Гринберг, Успенский 1992), но и обозначает свою литературно-языковую позицию как антинормализаторскую. В согласии с комедийным изображением находятся и теоретические высказывания Сумарокова. Так, в своей поздней работе «О правописании» Сумароков осуждает ту практику употребления *i* вместо *u* в заимствованиях из греческого и латыни, которой следовал Третьяковский в соответствии со своим трактатом 1755 г. Сумароков пишет: «Древнее и новое педантство писать следующие наприм: слова литерою *I*, *Император*, *Ираклий* и подобныя сему; ибо де они и в Еллинском или Латинском так пишутся; но у Римлян нет и не бывало *I*; так им как инако и писати то было? И должно ли Россиянам ради Российскаго Правописания непременно учиться по Еллински и по Латински? По сему педантскому правилу, не только в начале слова, но и везде должно в восприятых Еллинских и Латинских словах ставить *I*. Что етова смешня!» (Сумароков 1787, X: 27). Обвинение в педантизме распространяется не только на Третьяковского, но и на всю академическую традицию, включая Ломоносова. Подрывая

авторитет ломоносовской грамматики и указывая, что она «ни каким Ученым Собранием не утверждена» (Там же: 38), Сумароков в то же время отмечает, что этот авторитет основывается «на сем правиле, что г. Ломоносов был Академик; так полагают основание на Академии, хотя он не составлял Академии, но был ея член; и ни Академия, ни Россия того не утвердила: да и утверждати того Академии не можно; ибо она в Науках, а не в Словесных Науках упражняется» (Там же: 6–7). Таким образом, регламентация языка и литературы, исходящая из Академии наук, объявляется лишенной ценности и не имеющей никакого сходства с той регламентацией, которой занималась Французская академия (посвящавшая свою деятельность не наукам, а словесности). Ученые, состоящие в Академии, не способны совершенствовать язык и литературу, а вся академическая традиция состоит лишь в создании бессмысленных правил, «ненадобных безделок», которые лишь производят видимость учености, а в действительности мешают «воображению и умствованию» автора.

Итак, согласно Сумарокову, язык получает свое достоинство не столько в результате ученой обработки (нормализации), сколько благодаря вкусу и умению тех авторов, «которых тщание искусству ревновало» (Сумароков 1748: 4). Поэтому он демонстративно противопоставляет свое искусство педантским измышлениям своих оппонентов. Искусство состоит, в частности, в уместном выборе слов и форм; чем больше исходное разнообразие, тем больше возможностей для такого выбора, поэтому Сумароков отрицательно относится к сокращению этого разнообразия, производимому нормализацией. Он, видимо, вполне сознательно сопоставляет варианты формы, наделяя эстетической функцией вариативность как таковую. Так, например, в первой элегии (с. 4) читаем:

*Лишаюсь милых губ и поцалуев их.  
И ах! лишаюсь я всех утех моих,  
Лишаюсь увы! всево единым словом.*

Вариативность возвратных форм очевидно обусловлена здесь не метрически (легко найти такой вариант второй и третьей из процитированных строк, при котором в *-ся*, присоединяемом к основе на гласный, необходимости не возникает), но желанием избежать монотонного повтора одной и той же формы. Ради этого Сумароков употребляет форму с *-ся*, присоединяемым к основе на гласный, которая в контексте академической обработки языка была ненормативной. Действительно, Ломоносов в своей грамматике таких форм не кодифицирует и практически не употребляет их в своей языковой практике зрелого периода. В данном случае обращает на себя внимание не только употребление ненормативной формы, но и ее прямое соположение с нормативным вариантом. Ненормативные варианты появлялись иногда и у Ломоносова, и у Тредиаковского, но у них они были как бы спрятаны. Прямое соположение, которому, как мы видели, Сумароков придает эстетическое значение, с позиций нормализаторов языка представлялось безобразным, обнаруживающим варварский макаронизм<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Так, в «Письме... от приятеля к приятелю» 1750 г. Тредиаковский несколько раз упрекает Сумарокова в употреблении такого типа неоднородных сочетаний. Он пишет, например: «Положенож у него в первом стихе: *слабыя сей*, вместо *слабыя сея*: ибо весьма сие досаждаст слуху, когда непосредственно слова соединенныя, или до одна вещи взаимно принадлежащая, полагаются так, что одно из них полное, а другое сокращенное. Лучше всегда, а особливо в стихах, полагать оба такие слова полныя; однако сноснее, ежели они оба будут неполныя, когда того нужда меры требует, как то и у него во втором стихе, *невидимой своей*» (Куник 1865, II: 444). Аналогичные возражения вызывает у Тредиаковского словосочетание *любезной дщери* (род. ед.): «...*любезной дщери*, вместо *любезныя дщери*, есть неправильно, и досадно слуху, для того что существительнаго имени *дщери*, есть полный родительный падеж, а прилагательнаго *любезной*, есть сокращенный, или лучше, развращенный от народнаго незнания, а в самой вещи он есть дательный» (Там же: 462). Как можно видеть, критику вызывает прежде всего совмещение в одном контексте разнородных форм с одним грамматическим содержанием. Сумароков явно этот подход отвергает, и подобные сочетания появляются у него во множестве, ср.: *Своей*

О том, что здесь мы имеем дело не со случайным ляпусом, а со стилистической стратегией, свидетельствует относительная многочисленность подобных примеров (равно как и то, что они не подвергаются изменениям при переработке соответствующих текстов). Так, совершенно аналогичную вариативность обнаруживаем в оде на погребение Елизаветы (с. 57):

И вопили б: возвратися,  
Возвратися к нам назад,  
Матерь наша, и *простися*,  
Ты еще увидев чад,  
И *простись* еще Ты с нами...<sup>6</sup>

В этой же функции могут использоваться и другие вариантные грамматические формы, например формы императива с конечной безударной гласной или без нее. Нормативными были именно последние, только они кодифицированы в грамматике Ломоносова, который отмечает, что «когдаж ударения на последнем [складу] нет, вместо И принимается Ъ» (§ 333 — Ломоносов 1891–1948, IV: 125; ср. § 334, 384), и сам употребляет формы с безударным *-и* лишь в редких и стилистически маркированных случаях. Сумароков придерживается иной стратегии, ср. в IX элегии из «Елегий любовных» (с. 14):

---

*рукою* («Ода на Государя Императора Петра Великаго»), *сей страную* (ода на погребение Елизаветы), *с чистой гордою Невой* (ода на рождение 1755 г.), *сей злыя части* (ода на восшествие 1762 г., вторая и третья редакции) и т. д.

<sup>6</sup> Подобный же пример находим и в притчах; см. в притче «Терпение»:

*Збылся*, говорит, *збылись* мои слова...

(Сумароков 1787, VII: 66), —

и в притче «Коршуны и голуби»:

*Дрался*, голубей уж больше не губя:

*Дралась* между себя...

(Там же: 274).

Прости неверная и вечно мя забудь:  
Забуди те часы как я тобою таял.<sup>7</sup>

Прямое соположение разных вариантов одной словоформы представляет собой лишь наиболее заметный случай того пристрастия к многообразию языкового материала, которое побуждает Сумарокова отрицательно (или во всяком случае сдержанно) относиться к нормализации. Необязательно непосредственно сопрягать вариантные формы, они, естественно, могут употребляться и по отдельности, и у выбора одного из вариантов могут быть самые разные причины. Существенно для Сумарокова само сохранение возможности выбора, и эту возможность он отстаивает в своей языковой практике, так что само утверждение ее может быть одним из факторов, обуславливающих употребление вариантов в его текстах.

Именно этот фактор сказывается, надо думать, в том, как Сумароков употребляет формы инфинитива. Формы инфинитива с безударным *-ти* были одной из первых жертв нормализации. В прозаическом тексте они перестают употребляться уже в начале 1730-х гг., а инфинитив на *-ть* в качестве нормативного дается уже в «Anfangs-Gründe der Russischen Sprache» 1731 г., приписываемом В. Е. Адодурову (Адодуров 1731; см. Unbegaun 1969). Правда, и Адодуров, и затем Тредиаковский предусматривают употребление инфинитива на *-ти* в качестве поэтической вольности; соответствующая языковая практика характерна и для Тредиаковского, и для Кантемира, и для Ломоносова. Однако в 1740-е гг. концепция литературного языка меняется (см. выше), новый литературный язык объявляется единым по

---

<sup>7</sup> В притчах можно обнаружить и соположение вариантных форм инфинитива, ср. в притче «Вояжир плясун»:

И следственно, что он *плясати* не умеет.

А он по всем кричал гордясь местам:

Колико я *плясать* умею...

(Сумароков 1787, VII: 275)

природе со «славенским», и это устраняет нужду в рубрике поэтических вольностей как способе легализации церковно-славянского языкового материала — поэтические вольности выходят из моды. В соответствии с этим меняется и языковая практика; с середины 1740-х гг. и Тредиаковский, и Ломоносов перестают употреблять инфинитив на *-ти*, и это было чисто нормализационным решением, поскольку его трактовка в качестве славянизма не делала его больше ненормативным. Об изменении подхода свидетельствует, в частности, та правка, которую Тредиаковский вносит в свои поэтические произведения 1730-х гг., переиздавая их в 1752 г., — инфинитивы на *-ти* заменяются инфинитивами на *-ть*. Можно указать и на «Тилемахиду», язык которой часто рассматривается как особенно архаизированный, содержащий многочисленные славянизмы. Действительно, в «Тилемахиде» можно найти причастия типа *приведый, принесый*, формы атематических глаголов типа *имам, вем* (см. Алексеев 1981: 77–78), однако инфинитивов с безударным *-ти* в этом тексте не встречается.

Сумароков с этой нормализацией явно считаться не хочет и всей своей языковой практикой демонстрирует решительное противостояние попыткам ограничить его свободу. Вариативность форм инфинитива обнаруживают ранние поэтические произведения Сумарокова, например «Епистола о стихотворстве» 1748 г., однако они не показательны, поскольку инфинитив на *-ти* может трактоваться в них как поэтическая вольность, употребляемая Сумароковым по образцу его старших коллег. Он продолжает, однако, пользоваться этими формами и позднее; многочисленные случаи такого употребления встречаются, например, в его эклогах: *имети* («Калиста» — Сумароков 1769в: 251; 1774а: 30), *убрати* («Сильвия» — 1769в: 271; 1774а: 50), *имети, быти, молвити, искати* («Белиза» — 1774а: 32–33) и т. д. Сумароков ценит вариативность инфинитива и не хочет отказываться от нее, поскольку она увеличивает гибкость

поэтической речи. На это указывают, в частности, исправления в эклоге «Дельфира»: «И можно б было вдруг их все *окинуть* глазом» (Сумароков 1769в: 261) — «И можно б было вдруг *окинути* их глазом» (Сумароков 1774а: 39); «Что было *отвечать!*» (Там же: 40) — «*Отвествовати* что» (Там же: список опечаток).

Вариативность форм инфинитива свойственна и прозаическим текстам Сумарокова, и здесь речь явно не идет о вольности, а о принципиальном стремлении к разнообразию, нежелании ограничивать тот языковой материал, которым располагал русский литературный язык в силу своего «единства» с церковнославянским. Так, например, в «Некоторых статьях о добродетели» формы инфинитива на *-ти* и на *-ть* встречаются в примерно равной пропорции (с незначительным превосходством первых). Следующий пассаж хорошо иллюстрирует характер вариативности: «Не *делати* зла, хорошо; но сие благо еще похвалы не заслуживает: столб худа не делает; но столб за то еще почтения не удостоивается. Не *делати* худа, неесть добродетель: добродетель есть *делати* людям добро, коли можно: похвально и то, что я могу и не *делати* людям худа; но то еще не добродетель. Но может ли еще ето *быти*, что бы кто не смог людям *делати* добра?» (Сумароков 1787, VI: 239).

Еще более красноречивой иллюстрацией могут служить сумароковские комедии. Остановлюсь, например, на комедии «Рогоносец по воображению». Инфинитив на *-ть* встречается здесь чаще, чем инфинитив на *-ти*, однако и форма на *-ти* появляется достаточно регулярно и представлена в речи всех персонажей, т. е. входит в нейтральный языковой фон, а не является речевой характеристикой кого-либо из действующих лиц. Действительно, эта форма встречается в речи провинциального помещика Викула (*пожаловати* — Сумароков 1787, VI: 7; *быти* — с. 41, *присаживати* — с. 46, *получити* — с. 47), его жены Хавроньи, речь которой наполнена знаками просторечно-диа-

лектного употребления (*сварити* — с. 11, *сказати* — с. 17, *ревновати* — с. 19), Дворецкого (*любити* — с. 44, *брати* — с. 48), бедной дворянки Флоризы, получившей хорошее воспитание и говорящей по-французски (*быти* — с. 15, 29, *почитати* — с. 32), столичного дворянина графа Касандра (*быти* — с. 29), служанки Нисы (*изготовити* — с. 12, *быти* — с. 14, *слышати*, *ожидати* — с. 15, *сватати* — с. 20, *посмотрети* — с. 35, *отдати* — с. 45 и т. д.)<sup>8</sup>. Таким образом, формы инфинитива на *-ти* представлены в речи всех персонажей вне зависимости от их характера и речевой маски.

Подобное употребление наблюдается и в элегиях, и в торжественных одах, при этом в одах инфинитив на *-ти* встречается существенно чаще, чем в элегиях. В самом деле, в элегиях встречается всего 96 инфинитивов от невозвратных глаголов с основой на гласную, причем лишь в 8 случаях они представлены формами на *-ти*, что составляет 8,33%. В одах инфинитивы того же типа встречаются в 158 случаях, среди них 38 форм на *-ти*, что дает уже 24,05%<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Особенно показательное появление форм на *-ти* в репликах Нисы, которая противопоставляет свою речь крестьянской, жалуясь: «Должно еще ожидать такова жениха, которой будет говорить: чаво табе сердечуско надать? байста со мной; и другия подобныя етому крестьянския речи» (Сумароков 1787, VI: 15–16).

<sup>9</sup> При подсчетах был использован полный корпус элегий, причем для каждой из элегий брался текст наиболее ранней существующей публикации. В силу этого корпус оказывается не вполне однородным, так как, например, первая элегия рассматривается по публикации в «Трудолюбивой пчеле» 1759 г., а элегия «Не вижу я тебя и разлучен судьбою...» — по публикации в «Элегиях любовных» 1774 г. Такая неоднородность представляется, однако, допустимой, поскольку в интересующем нас отношении (формы инфинитива) картина не меняется: при переиздании имеют место сокращения, уменьшающие и без того не слишком большую выборку, но формы инфинитива никакой правке не подвергаются. Теми же принципами мы руководствовались и в отношении торжественных од. И в данном случае поздние издания отличаются от ранних только объемом, а правка форм инфинитива отсутствует. Лишь в одном случае форме на *-ти* в первой публикации 1766 г. и в «Разных стихотворениях» 1769 г. соответствует форма на *-ть*

Можно было бы подумать, что эти различия в пропорциях связаны с жанровой иерархией: ода, будучи высоким жанром, допускает большее число книжных («церковнославянских») форм инфинитива, чем элегия, к числу высоких жанров не относящаяся. Такое объяснение, однако, видимым образом противоречит тем данным, которые были приведены выше. Действительно, хотя мы и не приводим статистических данных о соотношении форм инфинитива в прозе Сумарокова или его комедиях, указанные примеры говорят о том, что формы на *-ти* не несут, как правило, никакой стилистической нагрузки, а если это так, то диспропорции в их частоте невозможно объяснить стилистическими параметрами того или иного жанра. Об этом же свидетельствует и статистика. Так, при выборочном подсчете форм инфинитива в сумароковских притчах, т. е. баснях, несомненно относящихся к числу низких жанров, оказалось, что в пределах обследованного корпуса<sup>10</sup> из общего числа инфинитивов от невозвратных глаголов с основой на гласную — 146 в форме на *-ти* представлено 17 инфинитивов, что составляет 11,64%. Таким образом, оказывается, что в «низких» притчах пропорция инфинитивов на *-ти* выше, чем в «средних» элегиях, что исключает жанрово-стилистический фактор из круга возможных объяснений.

Более правдоподобным представляется иное объяснение. Основной корпус элегий, охватывающий около 90% проанализированного материала, появился в печати в 1759 г.

---

в «Одах торжественных» 1774 г. («Стремишься Свой народ исправить, / И *просвещати* и Царей» — «Стремится Свой народ исправить, / И *просвещать* она царей» — с. 113; 54); правка в этом единичном случае явно не связана с преобразованием форм инфинитива как таковым, но имеет, видимо, целью устранить неблагозвучное зияние.

<sup>10</sup> Были обработаны данные из второй книги «Притч» по новиковскому изданию (Сумароков 1787, VII: 65–125). Насколько можно судить, при всей текстологической непоследовательности и изменениях в правописании, никакой лингвистической правки, которая могла бы сказаться на статистике грамматических форм, в этом издании не проводилось.

в «Трудолюбивой пчеле». Если мы рассмотрим данные по первым пяти одам Сумарокова, напечатанным в тот же период (1755–1759), то их параметры окажутся вполне сопоставимыми с приводившимися выше для элегий: из общего числа инфинитивов — 35 всего 2, т. е. 5,71%, употреблены в форме на *-ти*. Можно полагать, следовательно, что именно с 1760-х гг. Сумароков переходит от окказионального употребления инфинитивов на *-ти* как поэтических вольностей к их интенсивному употреблению как выразителю его антинормализационной позиции. Именно в поздний период он формулирует и нечто подобное теоретическому обоснованию своего пристрастия. В «Примечании о правописании» Сумароков замечает: «Глаголы *любити, слышати* и протч. в неопределенном без вольности ТИ, а по вольности, приятой и утвержденной ко красоте языка *любить* могут великое производить изобилие и легкость, *Любить хвалу* хуже, нежели *любити хвалу*. Сим образом и предлоги украшают *во глубине*, а не *в глубине*; лутче *во Италиши*, нежели *в Италиши*; лутче *во Ерусалиме*, нежели *в Ерусалиме*» (Сумароков 1787, X: 43).

Данный пассаж заслуживает внимания в нескольких отношениях. Характерно, что вольностью объявляется инфинитив на *-ть*, а не на *-ти*, хотя эта «вольность» употребляется чаще, чем правильный в подобной перспективе инфинитив на *-ти*. Здесь Сумароков повторяет Тредиаковского, который — также вне всякого соответствия со своей языковой практикой, вообще исключавшей инфинитив на *-ти*, — упоминает «некоторые народные и стихотворческие вольности, каковы суть сии: *иль*, вместо *или*; *спать*, вместо *спати*» (Пекарский 1866: 106)<sup>11</sup>. В таком подходе отражаются, надо думать, представления филологов XVIII в. об изменениях

---

<sup>11</sup> Стоит отметить, что в главе о поэтических вольностях в переиздании «Нового и краткого способа...» 1752 г. Тредиаковский данной вольности не предусматривает (Тредиаковский 1752, I: 141–142). Это, видимо, подчеркивает, что приведенное выше указание Тредиаковского не имеет прямого отношения к языковой практике и служит прежде всего полемическим целям.

в языке как о порче, в результате которой уничтожаются нужные слоги и формы, при том что противопоставление форм инфинитива не связывается с оппозицией русского и церковнославянского языков или высокого и низкого стилей внутри русского литературного языка. Вместе с тем выбор формы соотносится с поисками благозвучия, и в этом плане Сумароков вступает в прямую полемику с Ломоносовым, который кодифицирует в своей грамматике только форму на *-ть* и заявляет при этом, что «свóйство нашего Российскаго языка убегать от скучной буквы И, которая от окончания неопределенных глаголов и от втораго лица, единственнаго числа давно отставлена, и вместо *писати, пишеши, напишеши*, употребляем, *писать, пишешь, напишешь*» (§119 — Ломоносов 1891–1948, IV: 55; 1950–1959, VII: 432). Ломоносов, таким образом, также говорит о благозвучии, однако в противность Сумарокову считает благозвучной именно форму на *-ть*. Полемика, следовательно, переводится в область эстетических оценок, и, подчеркивая этот эстетический момент, Сумароков как бы указывает, что вкус играет большую роль, чем нормализационные решения: его оппонент, создавая правила, погрешает ради них в эстетическом суждении. Именно это полемическое задание — протест против неумеренной нормализации — и отражается с начала 1760-х гг. в языковой практике Сумарокова. Такая практика могла восприниматься современниками как выпад против академической традиции обработки языка и вызывать протест в этом качестве. А. А. Барсов, в общих установках следовавший Ломоносову, в своей «Российской грамматике» замечал: «В новейшия времена покусились некоторые и кроме стихов и проч. употреблять *ти* вместо *ть*, да еще и в комедиях и проч. Но в сем случае оное есть не иное что как городской а не московской выговор; при том же и употребляют оное большая часть не постоянно и без всякаго, как видно, и для самих себя прáвила» (Барсов 1981: 592). Под «некоторыми», надо полагать, подразумевается прежде всего Сумароков.

Итак, употребление форм инфинитива у Сумарокова ясно показывает, в чем его лингвистические установки отличаются от установок Ломоносова и Тредиаковского. Он не принимает того формального подхода к определению стилистических функций языковых элементов, которому стараются следовать его литературные противники. Естественно предположить, что он не признает и тех нормативных стилистических предписаний, с помощью которых они членят жанровое пространство, выделяя иерархию однородных в своем внутреннем устройстве стилей, к каждому из которых принадлежит определенный набор жанров. Это не означает конечно же, что жанровая иерархия, установленная классицистической теорией и воспринятая Сумароковым в целом с большим догматизмом, чем Тредиаковским и Ломоносовым, не соотносится для него со стилистической дифференциацией. Но, как и в разобранных выше примерах, соотношение не имеет здесь того формального и нормативного характера, который свойствен, например, теории трех штилей Ломоносова. Существенно понять, как в представлениях Сумарокова осуществляется стилистическое членение жанрового пространства и какие языковые и риторические параметры вовлекаются в это членение.

### *3. Стилистические параметры в жанровой иерархии*

Еще В. В. Виноградов справедливо замечал, что «учение о трех стилях не давало исчерпывающих лингвистических критериев для стилистического разграничения слов, фраз и конструкций русского литературного языка» (Виноградов 1938: 120). Можно было бы сказать и сильнее — эта теория не давала никаких лингвистических критериев для стилистического разграничения языковых элементов. Теория трех штилей остается риторической схемой, не имеющей прямого лингвистического выражения, и поэтому нередко появляющиеся суждения исследователей о развитии во второй

половине XVIII в. среднего стиля, о значении этого процесса для становления стилистических норм русского литературного языка и т. д. остаются общими суждениями, лишенными верифицируемого лингвистического содержания.

Наиболее ясные данные о стилистическом членении жанрового пространства могли бы дать грамматические признаки, поскольку они в данный период, когда грамматическая норма еще окончательно не сформировалась, несут ясно выраженную стилистическую нагрузку и вместе с тем образуют четкие оппозиции и поддаются статистическому анализу. Г. О. Винокур писал о литературе второй половины XVIII в.: «Высокая поэзия очень широко пользовалась всеми теми морфологическими архаизмами, которые считались допустимыми в стихотворном языке «вольностями» вроде энклитических форм местоимений (*мя, ты, ся* и т. д.), инфинитивов на *-ти* безударное, зват. падежа и т. д., причем нет сомнения, что все подобные формы, помимо своего чисто версификационного значения, могли приобретать также в рамках соответствующих жанров значение элементов языка высокого и торжественного» (Винокур 1959: 147). Винокур, впрочем, тут же замечает: «Интересно, как частности, что Ломоносов совершенно не пользуется такими формами, как *мя, ты, ся*, и очень редко прибегает к инфинитиву на *-ти* безударное, тогда как в стихах Сумарокова эти языковые условности представлены в изобилии» (Там же). Как явствует из приведенных выше данных, Винокур прав лишь отчасти. Сумароков, в отличие от Ломоносова, действительно широко пользуется инфинитивом на *-ти* безударное, однако никакой стилистической нагрузки эта форма не несет, поэтому не может рассматриваться как элемент «языка высокого и торжественного» и, следовательно, ничего не дает для членения жанрового пространства (кроме одного особого случая, о котором будет сказано ниже). К аналогичному заключению приводит и анализ в сумароковских текстах ряда других морфологических показателей, которые у других

авторов (и у позднейших исследователей) могут наделяться стилистической функцией<sup>12</sup>.

Иначе обстоит дело с энклитическими местоимениями. Мы находим их в одах, элегиях, трагедиях, тогда как в притчах они полностью отсутствуют. Местоимение *я* употребляется Сумароковым достаточно часто. В элегиях оно встречается 18 раз при 38 употреблениях местоимения *меня*; в одах речь от первого лица встречается реже, и здесь соответствующие цифры выглядят как 7 и 15<sup>13</sup>. Местоимение *ты* появляет-

<sup>12</sup> Так обстоит дело, например, с окончаниями прилагательных и местоимений род. ед. ж. рода типа *великия — великой, сея — сей*. А. А. Барсов в «Российской грамматике» называет формы первого типа «книжными и славенскими», указывая, что «общее употребление в разговорах, а часто и на письме <...> переменет оныя на *ой* и *ей*» (Барсов 1981: 148, 468). В. П. Светов в «Опыте нового русского правописания» отмечал, что «в важном слого, а наипаче высокая слова пристойнее кажется кончить на *БЯ* и на *ЛЯ*, на пр. образ *пресвятая Богородицы; щедроты великия Государыни*; на против того не говорится и не пишется: *цена черепаховыя табакерки, человек подлыя природы...*» (Светов 1773: 20–21). Однако у Сумарокова никакого стилистического значения этот признак не получает. И в одах, и в элегиях, и в притчах окончания *-ой*, *-ей* встречаются в два или три раза чаще, чем окончания *-я*, *-ья*, *-ея*, так что данная вариативность никак не соотносена с жанровой иерархией. Не просматривается и связи «книжных» окончаний с «высокими» словами (ср. Истомин 1898: 68–69), см., например, в притчах *ордынскія овцы, болотныя лягушки* (Сумароков 1787, VII: 143, 160). Интересно, что таково же употребление данных вариантов и у ученика Сумарокова В. И. Майкова; так же, как Сумароков, употребляет он и формы инфинитива (Чернышев 1970: 46–47).

<sup>13</sup> При подсчетах энклитических местоимений мы следовали тем же принципам, что и при подсчете форм инфинитива, т. е. подсчитывали все употребления в корпусе, исключая лишь повторные. Никакой последовательной правки не обнаруживается и здесь. В каких-то случаях энклитическое местоимение исчезает при переиздании, в каких-то, — напротив, появляется. Так, например, в первой элегии строка «Вспоминай союз всегда хранимый нами!» во втором издании заменена на «Как *я* на памяти представишь пред глазами», а в третьем — «Когда представишь ты *меня* перед глазами» (с. 196; 4), т. е. интересующая нас форма появляется во втором издании, но исчезает в третьем. Во второй элегии иной случай: строка «И *я* среди ночи с постели

ся лишь в единичных случаях (два примера в элегиях, четыре в одах) при широко представленном местоимении *тебя*. Каковы бы ни были частности, такое распределение указывает, что употребление энклитических местоимений обладает стилистической функцией и может рассматриваться как стилистический параметр, позволяющий расчленить жанровое пространство. Членение, правда, оказывается бинарным: «низкий» стиль, представленный в притчах, противопоставлен «низкому», реализующемуся и в одах, и в трагедиях, и в элегиях. Такое же членение вытекает и из анализа распределения местоимений *сей* и *этом*. Мы уже упоминали о том, что Тредиаковский упрекал Сумарокова за употребление местоимения *этом* в трагедии. Сумароков, оправдываясь, отмечает, что подобную вольность нельзя допустить в оде, но можно — хотя и редко — в трагедии (Сумароков 1787, X: 97). Действительно, данное местоимение в одах Сумарокова не встречается совсем, в трагедиях представлено единичными примерами и почти столь же редко появляется в элегиях. В их первых двух редакциях единственный случай находим в XI элегии (с. 215):

Коль жить и мучиться; так *это* смерти зляе,  
А паче мучася от той кто всех миляе.

В издании 1774 г. к нему добавляется еще два примера (с. 15, 14):

Я часто думаю: коль *это* сердце строго,  
Что есть и без тебя красот на свете много...

Забуди те часы как я тобою таял.  
О небо, никогда я *этова* не чаял!

---

поднимают» заменена во втором и третьем издании на «И с нежностью мое там имя восклицают» (с. 198; 6), т. е. форма, имевшаяся в первом издании, исчезает во втором и в третьем. Эти замены, однако, не сказываются существенно ни на пропорции отдельных форм, ни на однородности выборки, поэтому различиями между изданиями в данном случае позволительно пренебречь.

На основании этих двух примеров, конечно, невозможно сделать вывод о том, что к концу жизни Сумароков употребляет местоимение *этот* более интенсивно. Единственный вывод состоит в том, что во всех перечисленных жанрах данное местоимение почти не употребляется; и в одах, и в трагедиях, и в элегиях основным местоимением является *сей*, встречающееся множество раз в любых стилистических контекстах. Совсем иное положение в притчах. Здесь, несомненно, основным местоимением оказывается *этот*, тогда как *сей* встречается существенно реже. Так, во второй и пятой книгах притч *этот* встречается 52 раза, а *сей* — лишь 6 раз. Таким образом, и по этому признаку жанровое пространство распадается на две части: низкие и ненизкие жанры.

Можно было бы думать, что более дробное членение, например выделяющее средний стиль, появляется, если учитывать не грамматические, а лексические элементы. Лексические элементы, однако, не образуют по большей части соотносительных классов. Третьяковский может, конечно, рассуждая о языке оды, говорить, что она «не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется, и приемлет в себя токмо высокие и великолепные», и на этом основании предлагать Сумарокову «положить *воззри*, вместо *взгляни*» (Куник 1865, II: 456). Однако, как мы уже говорили, никакой четкой классификацией лексики на «народные речи» и слова «высокие и великолепные» ни Третьяковский, ни Сумароков не располагали, как не располагают ею и современные исследователи. Ни из чего не следует, скажем, что оппозиция *око* — *глаз* обладает теми же стилистическими параметрами, что и *воззри* — *взгляни*<sup>14</sup>. Поэтому, хотя множество лексических элементов, несомненно, обладало стилистической окраской, они не могли играть роль четких стилистических классификаторов, но годились лишь —

---

<sup>14</sup> Замечу à propos, что глагол *воззреть* не встречается в притчах, тогда как *око* не является редкостью и в этом низком жанре (ср. примеры *очам*, *очи* — Сумароков 1787, VII: 109, 117, 264).

и в литературной полемике сумароковского времени, и в рассуждениях о стиле современных авторов — для отдельных замечаний, не образующих общей картины.

Говоря о лексике, стоит, видимо, отметить и тот факт, что сопоставимости разных жанров по лексическим параметрам препятствует неизбежная жанровая разнородность лексики. Мотивика разных жанров различна, и это не может не сказываться на лексике: *дивящуюся вселенную* мы ожидаем в оде, *томящегося любовника* — в элегии. В оде, правда, можно найти пасторальные пассажи, близкие по мотивике идиллии или элегии. Такие пассажи есть у Ломоносова, обнаруживаются они и у Сумарокова. Так, например, в оде на коронацию 1766 г. читаем (с. 51–52):

Пастух среди всего приятства,  
Под тению в полдневный зной,  
Не зная славы, ни богатства,  
И жертвуя любви одной,  
Пастушки на коленях лежа,  
И ею дух и сердце нежа,  
Мир сладкий воспевает там.  
Не видя птички бранной казни,  
Не слыша стоны, без боязни  
Гласят покой по всем местам.

Прозрачные струи катятся  
В доли, с высоких гор журча,  
По мелким камышкам крутятся,  
Зелены муравы моча:  
Довольства сельски умножают,  
Сладчайший мир изображают,  
И прославляют наш покой.  
**ВЕЛИКАЯ ИМПЕРАТРИЦА!**  
ТВОЯ пресильная десница,  
Дает России век такой.

Легко видеть, что лексический облик этих строф отличается от обычного одического «великолепия»: такие слова, как *нежить*, *журчать*, *мурава*, *мочить*, как правило, в одах не встречаются. Обращают на себя внимание и имена уменьшительные (*птички*, *камышки*), которые в европейских лингвостилистических теориях XVII—XVIII вв. рассматривались как особый с точки зрения стилистики и чистоты языка лексический пласт. В. В. Виноградов говорит, ссылаясь на Ломоносова, что «простой слог отличается от высокого широким распространением „имен увеличительных и умалительных“» (Виноградов 1938: 107; у Ломоносова, впрочем, о стилистических характеристиках этих имен ничего не говорится). Действительно, в притчах (наиболее представительных для «простого слога») уменьшительные встречаются во множестве; они, однако, появляются и в идиллиях, элегиях и эклогах и — как свидетельствует приведенный выше пример — не абсолютно чужды и оде, репрезентирующей несомненно «высокий слог»<sup>15</sup>. Неизбежно возникает вопрос, в какой мере распределение уменьшительных имен зависит от стилистики жанра, а в какой определяется его мотивикой; и однозначный ответ на этот вопрос дать достаточно трудно.

О роли лексических элементов в стилистическом членении жанрового пространства отчасти можно судить по тому ограниченному фрагменту словаря, для которого лексические пары выделяются формальным образом. Речь идет о полногласной и неполногласной лексике. Открывающиеся здесь возможности вполне очевидны, поэтому не раз предпринимался статистический анализ различных текстов (в том числе и текстов XVIII в.), обнаруживающий соотношение в них полногласных и неполногласных лексем. Данный материал, однако, не так легко поддается статистической

---

<sup>15</sup> Видимо, именно с этим маркированным статусом уменьшительных связана правка в I элегии. Здесь на месте строки «Пусти, пусти хотя две слезки из очей!» в первых двух вариантах в «Элегиях любовных» 1774 г. появляется «Ты вырони хотя слез каплю из очей!» (с. 196: 5).

обработке, как это порою кажется. В самом деле, стилистически значимо может быть употребление только таких полногласных и неполногласных лексем, между которыми существует выбор, причем выбор, не детерминированный семантикой (или морфонологией). Так, скажем, нет смысла включать в подобные подсчеты лексем с корнями *врем-* или *благ-*, которые лишь в сравнительно-исторической перспективе могут рассматриваться как неполногласные, однако в XVIII в. никаким полногласным коррелятом не обладают. Как справедливо отмечает Д. С. Ворт, «were it not for the existence of *золото*, *злато* would be no more of a Slavonism than *брат*. <...> The study of stylistically opposed pairs is important, but is not the same as the study of the diachronic fate of genetic Slavonisms; the two fields of study coincide only there where genetic Slavonisms also function as members of variant pairs with their ESl [East Slavic] counterparts» (Worth 1974: 228–229). О соотносительной паре не имеет смысла говорить и тогда, когда корреляты присутствуют в языке в целом, но один из них никогда не употребляется изучаемым автором. Так, скажем, *враг* — *ворог* образуют формальную пару, однако Сумароков употребляет только первый из вариантов, и это обуславливает его стилистическую нейтральность; соответственно, нецелесообразно было бы включать данное слово в статистические подсчеты.

Отсутствует выбор и в том случае, когда формальные корреляты различны по значению. Так, например, у Сумарокова встречается и *бремя*, и *беремя*, однако *бремя* выступает только в значении тяжелой ноши (переносном и прямом, ср. в притчах: «Такой товар телегам только *бремя*» — Сумароков 1787, VII: 272), а *беремя* — лишь в значении состояния беременности, ср. в притчах:

Пусти меня в нево, на время,  
Поколь мое пройдет *беремя*...

(Там же: 92)

Ясно, что стилистический выбор в этой паре не может иметь места. Так же обстоит дело и при менее очевидном расхождении значений, когда общий семантический компонент несомненно присутствует. Так, *глас* — *голос* представляют вполне значимую для стилистического анализа пару, однако соответствующие глагольные образования *гласить* — *голосить*, хотя и имеют общую семантику («производить громкие звуки»), настолько различаются по своим коннотациям, что не могут рассматриваться как варианты, выбор между которыми зависит от стилистики. Следует заметить, что оппозиция вариантов может не быть эквивалентной. Так, семантическая дифференциация в паре *страна* — *сторона* в языке XVIII в., и в частности у Сумарокова, еще не пришла к тому состоянию, которое наблюдается в современном литературном языке. Значение «государство, область, земля» выражается в этот период уже только неполногласным вариантом, однако значение «направление, часть целого» имеется еще у обоих вариантов; ср. у Сумарокова в притчах:

С обеих *стран* реками кровь лиется.  
(Сумароков 1787, VII: 236)

В этом случае, естественно, выбор варианта определяется стилистически при последнем значении, тогда как для первого значения он детерминирован семантикой. Соответственно, только в первом случае есть смысл включать подобное употребление в подсчеты.

Если устранить все перечисленные выше нерелевантные случаи, останется приблизительно три десятка соотносительных пар типа *град* — *город*, *мраз* — *мороз*, *здрав* — *здоров*, *глава* — *голова*, *премена* — *перемена*, *престать* — *перестать*, *пред* — *перед*, статистические данные об употреблении которых так или иначе указывают на стилистическое членение жанрового пространства. В элегиях

стилистически релевантные неполногласные слова встречаются 79 раз, полногласные — 17 раз, полногласная лексика составляет 17,7% всех подсчитанных элементов. В одах соответствующие абсолютные цифры имеют вид 208 и 28, доля полногласной лексики — 11,86%. При относительно небольших объемах выборок различие менее чем в 5% статистически незначимо. Для контраста эти данные можно сопоставить с цифрами, полученными для притч. Рассматривались вторая и пятая книги притч (Сумароков 1787, VII: 65–125, 233–284); неполногласные варианты встретились в этой выборке 32 раза, полногласные — 97 раз, доля полногласной лексики составляет 75,19%. Отличие притч от од и элегий в анализируемом аспекте очевидно, можно сказать, что мы имеем дело в них с зеркально противоположной картиной.

Какие выводы можно сделать из подобного распределения? Надо думать, что то членение жанрового пространства, на которое указывают отдельные морфологические параметры (энклитические местоимения, оппозиция *сей — тот* — см. выше), задается и параметрами лексическими, во всяком случае распределением полногласной и неполногласной лексики. Это означает, что лингвистически для Сумарокова (и, видимо, многих других авторов XVIII в.) существенно только противопоставление низкого (невысокого) и высокого стилей, а какие-либо промежуточные стилистические пласты (например, средний стиль) отсутствуют. Важный вывод, проистекающий отсюда и уже обозначенный выше, состоит в том, что «средний штиль» Ломоносова представляет собой теоретический конструкт, не реализовавшийся в языковой практике, а все построения истории русского литературного языка, декларирующие в качестве ее основного направления развитие среднего стиля, лишены материального основания.

Два момента следует оговорить особо. Прежде всего, бинарное противопоставление стилей отнюдь не является следствием бинарного характера рассматриваемых лингви-

стических оппозиций. Легко представить себе тернарное или вообще многомерное членение жанрового пространства, основанное на бинарных оппозициях. Если у нас имеются две оппозиции  $A - A'$  и  $B - B'$ , то три класса получаются, например, в том случае, если в первом реализуется  $A$  и  $B$ , во втором —  $A'$  и  $B$ , а в третьем —  $A'$  и  $B'$ . Более того, лингвистические параметры позволяют выделить в корпусе сумароковских текстов по крайней мере один особый класс, не совпадающий по языковым характеристикам ни с одной из тех жанровых разновидностей, которые были рассмотрены выше. Формально это давало бы возможность говорить о тернарном членении, однако данный класс естественно трактовать иным образом — как частную разновидность внутри высокого стиля: по всем тем лингвистическим признакам, по которым высокий стиль противостоит низкому, данный класс не отличается от жанров высокого стиля; его специфические признаки обособливают его как жанр «сверхвысокий» внутри иерархии высоких жанров.

Я имею в виду ту часть сумароковских «Стихотворений духовных» (переложений псалмов), которые написаны свободным стихом. Эти тексты отличает употребление форм простых претеритов (аориста и имперфекта) и перфекта со связкой, т. е. форм заведомо церковнославянских. В самом деле, эти формы воспринимались как наиболее яркая черта, противопоставляющая церковнославянский и русский, неоднократно упоминались в этом качестве в теоретических сочинениях русских авторов XVIII в. и были устранены из русского литературного языка нового типа с самого начала его формирования (в Петровскую эпоху). Ни Тредиаковский, ни Ломоносов, ни другие авторы интересующего нас периода данные формы не употребляли — даже в качестве поэтической вольности. Сумароков в одном из своих филологических сочинений с грустью пишет об их исчезновении: «Великаго достойно сожаления, что порчею языка, лишились мы сея точности и силы во Глаголах; *Видѣх, видѣл, видѣ*,

*видѣхом, видѣстѣ, видѣша...*» (Сумароков 1787, X: 23). Тем не менее и он воспринимает их как принадлежность церковнославянского, не находящую себе места в новом литературном языке, и ни в трагедиях, ни в одах, ни в переложениях псалмов, сделанных несвободным стихом, ими не пользуется.

В псалмах, переложенных свободным стихом, указанные элементы встречаются неоднократно. Так, в переложении XXIX псалма находим: «Отвратил лице свое и *ужасохся*»; «К тебе Господи *воззвах* и *помолихся*» (Сумароков 1774м, III: 17); в переложении LXII псалма: «*Прильпе* душа моя к тебе» (с. 27); в переложении LXXVII псалма: «И *взыде* гнев на Израиля» (с. 31). Наряду с простыми претеритами в переложениях появляются формы перфекта со связкой во 2-м лице ед. ч., ср.: *сѣл еси* (IX — с. 12), *извлек мя еси, исцѣлил еси, превратил еси* (XXIX — с. 17–18), *дал еси, избрал еси, усыновил еси, смѣшал еси* (LXXIX — с. 35–36). Связь такого употребления со свободным стихом носит явно неслучайный характер (см. Плетнева 1987). Как отмечает М. Л. Гаспаров, свободный стих «в сочетании с высоким языковым стилем [осмыслялся] как знак вдохновенного порыва, когда писатель сам теряет власть над льющемся из его уст потоком божественной речи» (Гаспаров 1984а: 60). Любопытно, что в тех же написанных свободным стихом переложениях встречается лишь инфинитив на *-ти*, выступающий, видимо, как форма, наиболее соответствующая вдохновенной пророческой речи (в переложениях, написанных несвободным стихом, инфинитив на *-ти* находится в обычной для Сумарокова свободной вариации с инфинитивом на *-ть* — см. Плетнева 1987); здесь тем самым актуализируется «славянская» природа инфинитива на *-ти*, а следовательно, и его стилистическая значимость, обычно в сумароковских текстах не наблюдаемая. Таким образом, манифестируя свободу поэтического дара, Сумароков употребляет даже те формы, которые обычно рассматриваются

им как недопустимая аномалия. Понятно, что данные тексты образуют частную жанровую разновидность внутри жанра духовной оды и в силу этого представляют собой обособленное отклонение внутри жанров высокого стиля. Вместе с тем они с еще одной стороны демонстрируют стремление Сумарокова к разнообразию стилистических средств, противопоставленное нормализационной установке Третьяковского и Ломоносова, подобной свободы себе не позволявших.

Второй момент, на котором нельзя не остановиться, — это соотношение лингвистического членения с общим членением жанрового пространства. Бинарное членение по лингвистическим признакам не означает, что жанровая иерархия распадается лишь на две подсистемы и никакой иной дифференциации не подвержена. Более дробное членение основывается, однако, не на лингвистических признаках жанров, а на других уровнях их структуры, и прежде всего на их риторическом устройстве. В частности, риторическая стратегия оды радикально отличается от риторической стратегии элегии. В первом случае автор стремится передать читателю состояние внеличного и надличного («божественного») восторга, создать картину, заставляющую читателя забыть о разумном порядке вещей и увидеть — как бы с нечеловеческой высоты — всю вселенную торжествующей (или, напротив, скорбящей) по поводу описываемого события. Риторические задачи сумароковской элегии имеют совсем иной характер. Она рассчитана на читательскую интроспекцию и представляет собой по существу расчлененный и вполне рациональный анализ сознания разлученного любовника, повествующего в форме лирического монолога об основных составляющих своей несчастной любви. По словам Гуковского, «вся элегия состоит из перечисления признаков психологического состояния героя, переплетенного с аффективными формулами, как апострофы, вопрошения, восклицания» (Гуковский 1927б: 57).

Различия в риторической стратегии определяют и несхожие наборы употребляемых в каждом из этих жанров риторических средств. Эти средства могут быть отнесены к числу конститутивных признаков жанра и, следовательно, обеспечивают членение жанрового пространства. Наиболее исследована в этом отношении ода (ср.: Тынянов 1977; Lachmann 1981) — не только благодаря ее ярко выраженной специфике, но и в силу того, что именно поэтика оды была предметом постоянной полемики русских авторов в XVIII в. Основываясь на этой полемике, исследователи полагают, что риторические приемы Сумарокова резко отличались от аналогичных приемов Ломоносова. В самом деле, Сумароков пишет «Критику на Оду» (Сумароков 1787, X: 77–92), где разбирает оду Ломоносова на восшествие Елизаветы на престол 1747 г. и упрекает своего оппонента в «бессмысленных» метафорах, в том сочетании «далековатых идей», которое Ломоносов рассматривает как основу поэтического «великолепия» и которое действительно присутствует в его одах как постоянный риторический прием<sup>16</sup>. Общая позиция протеста была сформулирована Сумароковым еще в 1759 г. в статье «К бессмысленным рифмотворцам», напечатанной в декабрьском номере «Трудолюбивой пчелы». В этой статье Сумароков заявляет: «[Н]екоторыя Лирические стихотворцы разсуждают тако, что никак не возможно, чтоб была Ода и великолепна и ясна: по моему мнению пропади такое великолепие, в котором нет ясности. <...> Что похвальнай естественная простоты, искусством очищенной, и что глупые сих людей, которыя вне естества хитрости ищут? Но когда таких людей много; слагайте, несмысленныя Виршесплетатели, Оды; лишь только темняе пишете» (Там же, IX: 277). Тогда же Сумароков сочиняет и частично печатает «вздорные оды» — несмотря на противодействие раздраженного Ломоносова, добившегося у президента Академии наук графа К. Г. Разумовского запре-

---

<sup>16</sup> Именно эта черта одической риторики оказывается в противоречии с нормами классицистической поэтики и побуждает говорить о барочном характере ломоносовских од (ср.: Tschizewkij 1960; 1970; Морозов 1965; 1974).

та на их публикацию в той же «Трудолюбивой пчеле» (Пекарский 1870–1873, II: 653–656). Во «вздорных одах» пародируется то самое великолепие, которое Сумароков осуждает в статье «К бессмысленным рифмотворцам».

Сумарокова-теоретика возмущают прежде всего метафоры и другие тропы, не поддающиеся рационализации, в чем он, надо думать, следует в первую очередь ценимому им Вольтеру<sup>17</sup>. Так, например, критикуя строки Ломоносова (Ломоносов 1891–1948, I: 146):

Когда от радостной премены  
Петровы возвышали стены  
До звезд плескание и клик! —

Сумароков замечает: «Не стены возвышают клик, но народы. Говорится весь град восклицает, вся страна и вся земля восклицает. Под именем града я разумею граждан, под именем страны разумеются народы живущие в ней, а под именем стен, я одни кирпичи разумею» (Сумароков 1787, X: 80–81). Равным образом относительно строки «Верьхи Парнасски восстенали» (Ломоносов 1891–1948, I: 148) Сумароков пишет: «Восстенали Музы живущие на верьхах парнасских, а не верьхи» (Сумароков 1787, X: 86). О строке «Сомненный их шатался путь» (Ломоносов 1891–1948, I: 148) говорится: «Они на пути шатались, а не путь шатался. Дорога никогда не шатается, но шатается что стоит или ходит, а что лежит то не шатается никогда» (Сумароков 1787, X: 86). Нападки Сумарокова могут вызывать и куда

---

<sup>17</sup> Вольтер писал о метафоре: «La métaphore est la marque d'un génie qui se représente vivement les objets. C'est une comparaison vive et subite qu'il fait des choses qui le touchent, avec les images sensibles que présente la nature. C'est l'effet d'une imagination animée et heureuse. Mais cette figure doit être employée avec ménagement. <...> Les conditions essentielles à la métaphore sont qu'elle soit juste, et qu'elle ne soit pas mêlée avec une autre image qui lui soit étrangère» (Voltaire 1835–1837, IX: 163). И далее Вольтер критикует Ж. Б. Руссо как раз по той схеме, которую мы находим затем в полемике Сумарокова с Ломоносовым.

более простые тропы. Например, по поводу слов «в печальнейшей ночи» (Ломоносов 1891—1948, I: 261, примеч.) Сумароков восклицает: «Что это за печальнейшая ночь: иное бы дело было. В темнейшей» (Сумароков 1787, X: 76)<sup>18</sup>.

Начиная с Гуковского (Гуковский 1927б: 9—47; Гуковский 1927а), данный конфликт рассматривается как адекватное отражение принципиальных различий в стихотворческой практике Ломоносова и Сумарокова, что приводит к недооценке рационального момента в одическом стиле Ломоносова (ср. Lachmann 1981) и преемственной зависимости сумароковской оды от ломоносовской. Выше мы уже говорили о том, что пуристические требования могли актуализоваться при полемической установке, никак не выражаясь при этом в языковой практике; это относится, естественно, и к практике литературной. Показательно в этом плане двойственное отношение Сумарокова к самой риторической стратегии оды. В первой «вздорной оде», пародируя Ломоносова, Сумароков пишет:

Не сплю, но в бодрой я дремоте,  
И на яву зрю страшный сон...  
(Сумароков 1787, II: 206)

Сумароков пародирует здесь оду на прибытие Елизаветы из Москвы в Санкт-Петербург 1742 г. (Ломоносов 1891—1948, I: 97), в тридцать третьей строфе которой, описывающей божественный восторг одического поэта, содержатся те самые оксюмороны, над которыми насмехается Сумароков, — *бодрая дремота* и *явный сон* (т. е. сон наяву):

Какая бодрая дремота  
Открыла мысли явный сон?

---

<sup>18</sup> О том, насколько далеко мог распространяться этот протест против тропов, можно судить по следующему пассажиру из статьи «О неестественности»: «[Ж]ены их носят туфли, или лутче сказать ходят в туфлях, ради того что они туфли носят ногами» (Сумароков 1787, VI: 300).

Еще горит во мне охота  
Торжественный возвысить тон.

Оксюмороны, естественно, противоречат классицистической риторике, и поэтому неудивительно, что Сумароков обращает на них внимание. Еще важнее, однако, смысловое задание этих аномалий — они манифестируют иррациональность одического вдохновения. На эту иррациональность и ополчается Сумароков, противопоставляя, как он это делает и в своих теоретических писаниях, ясность сумбурному великолепию<sup>19</sup>. Это, однако, не мешает Сумарокову воспользоваться таким же точно оксюмороном для обозначения такой же точно одической установки. В «Дифирамве Государыне Императрице Екатерине Второй на день Ея тезоименитства... 1763 г.» (написанном позже, чем «вздорные оды») последняя строфа читается так (с. 42):

Будут поздны Россов дети,  
Всею Азией владети,  
Ей законы изрекут:  
Тигра и Евфрата волны,  
Прежней радостию полны,  
По России потекут.  
Ты народ Российский славен,  
Силою по всей земли:  
Скоро сон мой будет явен;  
*Бред мой истинной* внемли.

*Истинной бред* ничем, конечно, не отличается от *бодрой дремоты* и *явного сна* и появляется в последней строке

---

<sup>19</sup> Критика, направленная против Ломоносова, повторяет в этой своей линии нападки Сумарокова на Тредиаковского. У Тредиаковского Сумароков осуждает оксюморон «трезвое пианство», употребленный поэтом в «Оде о сдаче города Гданска» с тем же, что и у Ломоносова, смысловым заданием (см.: Сумароков 1787, X: 95; Живов 1996: 251–254).

дифирамба именно как указание на профетическое великолепие всего стихотворения. Поэт бредит, но его безумие — это пророческий дар, и поэтому его снам предначертано превратиться в явь («Скоро сон мой будет явен»). Литературная практика явно расходится здесь с теоретическими постулатами, провозглашавшимися в ином контексте — при обличении заблуждений и недостаточного искусства литературных противников автора.

Если так обстоит дело с наиболее значимым моментом — риторической стратегией, не приходится удивляться, что аналогичное отклонение от декларированных концепций наблюдается и в риторической фактуре сумароковских од. Показательно, что Сумароков в них неоднократно употребляет те самые выражения, образы и тропы, с помощью которых он пародирует Ломоносова. Так, например, в первой «вздорной оде» встречается имеющая большую литературную предысторию гипербола:

Нептун из пропастей выходит,  
.....

*Главою небесам касаясь...*

(Сумароков 1787, II: 206)

Эта гипербола восходит к Гомеру («Илиада», V, 443), затем появляется у Вергилия, вызывает критическую реакцию Ш. Перро, обвинявшего «древних» в неестественности, находит защиту у Буало и употребляется Расином (см. Живов 1996: 250); как всякая гипербола она противоречит классицистическому требованию к «*style naturel*» и правдоподобию<sup>20</sup> и потому нуждается в особых оправданиях. Встречается данная гипербола и у пародируемого Сумароковым Ломоносова, ср. в оде на восшествие 1747 г.:

---

<sup>20</sup> Ср. у авторитетного для Сумарокова Вольтера: «[J]e crois que l'hyperbole est une figure défectueuse par elle-même, puisque par sa nature elle va toujours au-delà du vrai» (Voltaire 1835–1837, IX: 163).

Сквозь все препятства Он вознес  
Главу победами венчанну,  
Россию варварством погранну  
С Собой возвысил до небес.

(Ломоносов 1891–1948, I: 147)

Или в оде на рождение Павла 1754 г.:

Но грады Россские<...>  
Верхами к высоте несутся,  
И тщатся облакам коснуться.  
Москва стоя в середине всех,  
Главу великими стенами  
Венчанну взводит к высоте...

(Там же, II: 120)

Ближайший аналог находится, однако, не у пародируемого автора, а у самого Сумарокова в «Оде... Елисавете Первой о Прусской войне» (с. 47):

Хотя пучина проломила  
Свет древний, учинив врата,  
Европу с Югом разделила,  
Прекрасны потопив места;  
Но ону Атлас презирает,  
Ея ногами попирает,  
*Главой касаясь небесам...*

Возникает вопрос, до какой степени Сумароков пародирует именно оды Ломоносова (о такой прямой направленности свидетельствуют, конечно, достаточно многочисленные примеры, ср. хотя бы: Виноградов 1938: 122–123), а до какой степени предметом пародии служит поэтика русской оды в целом, свойственная, в частности, и одам самого Сумарокова. Если рассматривать «вздорные оды» как жанровую

пародию, они обнажают не столько «безумства» Ломоносова или Петрова, сколько конститутивные признаки жанра. В этом случае Сумароков может ориентироваться не только на творчество своего литературного противника, но и на собственную поэтическую практику; более того, он может использовать в своих «серьезных» одах те поэтические средства, которые первоначально были отработаны им в пародии. Именно к такой интерпретации подталкивает сопоставление и ряда других пассажей из «вздорных од» с одами торжественными.

Так, например, в первой «вздорной оде» читаем:

Борей замерзлыми руками  
Из бездны китов извлекает,  
И злобно ими в твердь разит.

(Сумароков 1787, II: 205)

Здесь можно видеть пародийный отклик на ломоносовские стихи из оды на восшествие 1746 г.:

Я духом зрю минуше время,  
Там грозный злится исполин...

.....

Он ревом бездну возмущает,  
Лесисты с мест бугры хватает,  
И в твердь сквозь облака разит.

(Ломоносов 1891–1948, I: 124;

ср. еще: I: 27)

Осмеивая таким образом неестественную грандиозность ломоносовских образов, Сумароков тем не менее складывает их в собственную копилку и без всяких сдержек затем ими пользуется. Действительно, в «Оде... на 1763 год Января 1 дня» находим (с. 76):

Гигантов страшныя машины,  
Воюющих на облаках,  
Зрю льдисты жидких гор вершины,  
Во мрачных тамо небесах:  
Пучина там на звезды плещет,  
Вершины льдяны в небо мечет,  
И пену разъяренных вод:  
Бросает ветр огромны глыбы,  
И тяжкия из бездны рыбы;  
Да разрушат небесный свод.

Правда, в последующих редакциях эта строфа устранена, и правдоподобно, что причина устранения именно в слишком выраженном «ломоносовском» гиперболизме (см. статью Р. Броона в настоящем томе), однако это не отменяет значимости ее появления в первом варианте: Сумароков воспроизводит ломоносовскую гиперболику как — для оды — нечто само собой разумеющееся и ему нужно несколько лет рефлексии, чтобы осознать, что это плохо согласуется с его декларациями. К таким же выводам подводят и другие сопоставления. Так, во второй «вздорной оде» находим:

Ефес горит, Дамаск пылает,  
Тремя Цербер гортаньми лаает,  
Средьземный возжигает понт.  
(Сумароков 1787, II: 207)

Картина разнообразных пылающих городов несомненно восходит к Ломоносову, ср., например, в хотинской оде 1739 г.: «Дамаск, Каир, Алепп згорит» (Ломоносов 1891–1948, I: 19) — или в оде на тезоименитство Петра Федоровича 1743 г. (о предыстории этой образности в контексте гиперболической поэтики «пиндарической» оды см.: Пумпянский 1935: 124–127):

Фиссон шумит, Багдад пылает,  
Там вопль и звуки в воздух бьют,  
Ассирски стены огонь терзает,  
И Тавр и Кавказ в понт бегут.

(Ломоносов 1891–1948, I: 104)

Ближайшее соответствие обнаруживается, однако, в уже цитировавшейся оде на первый день 1763 г. (с. 36–37), в которой повторяется и лающий многочисленными гортанями Цербер, и картина пылающего пространства:

Цербер гортаньми всеми лает,  
Геенна изоврат пылает.  
Раздвинул челюсти Плутон...

Приведу и еще один пример использования поэтических средств «вздорных од» в одах торжественных (ср. Klein, Živov 1987: 244–245). В первой «вздорной оде» говорится:

Отверз уста правитель моря,  
Сто крат сильняе стала буря,  
И Океан вострепетал...

(Сумароков 1787, II: 206)

В оде на тезоименитство 1762 г. находим (с. 32):

Вещает Царь небесных стран:  
Природа бурей возшумела,  
Потрясся вихрем Океян,  
Подсолнечная возгремела.

Приведенные примеры позволяют считать, что риторические средства, создающие одическое величие, являются конститутивными признаками жанра оды, реализующимися в соответствующих текстах вне зависимости от

теоретических воззрений автора. Поскольку ода была центральным жанром русского классицизма, в большей или меньшей степени повлиявшим на все другие высокие жанры, эти риторические средства можно рассматривать как параметры стилистического членения жанрового пространства. Таким образом, если на лингвистическом уровне мы имеем дело с бинарным членением, отделяющим низкие жанры от низких, то на уровне риторической организации членение оказывается более дробным.

Не останавливаясь сейчас на том, как в данном плане устроены жанры низкие (о басне в этом отношении см. работу: Виндт 1926), сделаю несколько кратких замечаний об элегии. Вопрос этот хорошо изучен (см. статью Г. А. Гуковского «Елегия в XVIII веке» — Гуковский 1927б: 48–102; см. также: Kroneberg 1972: 1–14, 72–87, 141–158), и необходимости в его новом рассмотрении не возникает. Элегия, в отличие от оды, призвана воплотить принцип естественности (см.: Гуковский 1927б: 58; Kroneberg 1972: 52), поэтому в ней нет ни сложных тропов, ни изоцренных метафор, ни гипербол. Монологическая форма обуславливает определенную драматизацию повествования, а потому и употребление соответствующих риторических средств: риторических вопросов и восклицаний, афористической структуры отдельных строк и т. д. Употребление данных средств может быть интенсивным, но может быть и редуцировано до минимума. Б. Кронеберг полагает, что развитие жанра элегии у Сумарокова позволяет говорить о его «дериторизации» (*Entrhetorisierung*) (Kroneberg 1972: 82, 146). В любом случае данные средства в их совокупности составляют специфику этого жанра — по крайней мере в той его канонической реализации, которую мы находим у Сумарокова. Подобная совокупность, естественно, не представлена в других средних жанрах (например, идиллии или эклоге), так что вопрос об объединяющих эти жанры стилистических или риторических чертах остается открытым. В любом случае членение по

данным признакам оказывается более дробным, чем по параметрам собственно лингвистическим, и это существенным образом характеризует состояние всей стилистической системы русского литературного языка в середине XVIII в.: в этот период она все еще сохраняет на себе отпечаток старой дихотомии книжного (церковнославянского) и некнижного (русского) языка, свойственной эпохе, предшествующей формированию русского литературного языка нового типа.

#### *4. Значение Сумарокова для формирования стилистической системы русского литературного языка*

В начале настоящей работы говорилось о том, что слава Сумарокова была скоропреходящей. Столь же недолговечными были и лингвистические и стилистические рецепты, выработанные в теоретических рассуждениях и литературной практике российского Расина. Вряд ли стоит утверждать, что именно отказ от сумароковских стилистических рецептов подорвал его литературную репутацию, однако несомненно, что процессы эти были взаимосвязаны. Видимо, в этом сказалась литературная позиция Сумарокова, позиция мэтра: он создавал образцы, предназначенные для прямого подражания; как только им переставали подражать, они теряли всякое значение, утрачивали свою эстетическую функцию и воспринимались как претенциозные опыты, не обладающие самостоятельной ценностью. Такая судьба этих образцов создает впечатление, что они вообще никакой роли в литературно-языковом процессе не играли, — впечатление безусловно ложное. Сам жанровый диапазон сочинений Сумарокова определял вовлечение таких языковых ресурсов и формирование (пусть лишь начальное и не имеющее ясных очертаний) таких стилистических пластов, которые почти не были затронуты в творчестве его современников (Тредиаковского и Ломоносова).

М. Н. Муравьев в «Опыте о стихотворстве», написанном в конце 1770-х гг., говорил, обращаясь к российским поэтам:

Каких красот искать и убегать пороков,  
Вам скажет Буало, Гораций, Сумароков.  
Вникайте, тщательно учась в писаньях их,  
Как можно образцов достигнуть вам своих.

(Муравьев 1967: 132)

Само сочетание имен Буало, Горация и Сумарокова свидетельствует о том, что речь идет прежде всего о сумароковской «Епистоле о стихотворстве» как русском варианте «L'Art poétique» (см. Клейн 1993). Столь же очевидно, однако, что Сумароков выступает здесь в качестве образцового автора, и это показывает, что он, хоть и недолго, в самом деле играл роль мэтра, а потому и был отвергнут и забыт именно в этом качестве.

В статье, появившейся через год после смерти Сумарокова в «Санктпетербургском вестнике», говорилось: «Оды его торжественныя и духовныя, были бы лучшия, если бы од не писал Г. Ломоносов; как и трагедии Г. Ломоносова были бы у нас в числе изрядных, если бы Г. Сумароков своих не издавал, но оба сии великие мужи были на то произведены, дабы один открыл все великолепие, силу и величие, а другой все приятства, нежности и сладость нашего прекраснаго языка» (Сокращенная повесть 1778, I: 41). Далее автор развивает эту мысль: «Оды его как торжественныя, так и духовныя писаны чистым, звучным и приятным слогом; но не имеют ни такова напряжения, ни великолепия, чем блистают бессмертныя оды Г. Ломоносова, имевшаго истинный лирический дух. Еклоги, требующия той простоты слога чем Феокрит у греков, творец Енеиды у Римлян и превосходящий может быть, сих обоих Геснер у Немцов славны, и до котораго достигнуть не легко, ибо быть просту без подлости есть

отменный и пленяющий дар, еклоги, говорю я, Г. Сумарокова имеют сие достоинство, и во многих местах, в разсуждении слога а не морального предмета, суть довольныя образцы желающим упражняться в сем роде стихотворства» (Сокращенная повесть 1778, I: 46). Таким образом, именно с Сумароковым связываются «простота слога» или «приятства» языка, т. е. достоинства, приписывавшиеся позднее Карамзину. В лингвистическом материале как таковом предметственность здесь ясно не просматривается, однако в основании той не раз трансформировавшейся традиции, которую можно обозначить именем Карамзина, несомненно стоит Сумароков.

Именно об этом свидетельствует ближайший единомышленник Карамзина И. И. Дмитриев. Во «Взгляде на мою жизнь» он вспоминает о своем знакомстве с поэзией Сумарокова и замечает: «Сумароков и поныне в глазах моих поэт необыкновенный, и как отказать ему в этом титле? В то время, когда только и слышны были жалкие стихи Тредьяковского и Кирьяка Кондратовича, писанные силлабическим размером, чуждые вкуса и остроумия, несносные для слуха, без малейшего дара; в то время, когда и в самой Франции еще не было Френонов, Клеманов, Мармонтелей и Лагарпов; когда еще никто не оценивал изящности в стихах Расина и Лафонтена, — вдруг, из среды юношей кадетского корпуса, выходит на поприще Сумароков, и вскоре мы услышали новое благозвучие в родном языке, обрадовались игре остроумия; узнали оды, элегии, эпиграммы, комедии, трагедии и, не смотря на привычку к старине, на новость в формах, словах и оборотах, тотчас почувствовали превосходство молодого сподвижника над придворным пиитом Тредьяковским, и все прельстились его поэзией. Это истинно шаг исполинский! Это права одного гения!» (Дмитриев 1895, II: 19).

Если в основных текстах самого И. И. Дмитриева трудно различить влияние Сумарокова, а дмитриевские басни могут рассматриваться как прямая противоположность басням

Сумарокова, если нет оснований говорить о влиянии Сумарокова на Державина (кроме раннего ученического периода творчества последнего), если характерные черты языковой практики нашего автора уходят вместе с ним и в последующей нормализации литературного языка никак не учитываются<sup>21</sup>, если вообще для поэзии последнего десятилетия XVIII в. Сумароков — это уже отжитое прошлое, то для 1760–1770-х гг. Сумароков остается центральной фигурой, и для этой эпохи можно повторить, хотя и с определенными оговорками, тезис Гуковского о школе Сумарокова. В непосредственной зависимости от элегий Сумарокова находятся элегии Хераскова, Ржевского и ряда других авторов (см. Гуковский 1927б); ода Сумарокова оказывает достаточно сильное влияние на В. И. Майкова (см. Klein, Živov 1987: 238–244)<sup>22</sup>. В рамках этой преемственности, содержащей

---

<sup>21</sup> В развитии литературного языка явно побеждает нормализаторское (академическое) направление, к которому столь неприязненно относился Сумароков. В частности, характерное для Сумарокова свободное варьирование форм инфинитива на *-ти* и на *-ть* не только не учитывается нормализаторами русского языка (например, в «Российской грамматике» А. А. Барсова или в «Грамматике Российской академии» 1802 г.), но и не повторяется в языковой практике ни одного из авторов конца XVIII в. Точно так же не находит продолжателя (кроме В. И. Майкова — см. следующее примеч.) сумароковский опыт использования церковнославянских глагольных форм в его переложениях псалмов. Соположение морфологических вариантов, которое, как мы видели, достаточно интенсивно использовалось Сумароковым с определенным эстетическим заданием, такой функции в дальнейшем не имеет. Список таких не востребуемых инноваций можно было бы продолжить.

<sup>22</sup> Майков следует Сумарокову и в своих переложениях из Псалтыри и других библейских книг. Хотя Майков не пользуется свободным стихом, он повторяет в своих переложениях такую характерную черту сумароковских переложений, как аномальные глагольные формы. Так, в переложении LXXXI псалма находим аорист *ста* (Майков 1867: 8), в подражании псалму «внегда единоборствовал Давид на Голиафа» — аорист *бѣх* (Там же: 11), в переложении XV главы Исхода — аористы *бысть*, *пояде*, *рече* (с. 16–17), в переложении XXXII главы Второзакония — аорист *бысть* (с. 18–20) (см. Klein, Živov 1987: 285). У Майкова, впрочем, имеет место определенная трансформация

многообразные отклонения от исходных образцов, формируется тот диапазон стилистических возможностей, с которым имеет дело литература конца XVIII в. И именно это опосредованное влияние связывает Сумарокова с последующим литературным развитием и определяет место его творчества в образовании стилистической системы русского литературного языка.

---

функции этих аномалий: они перестают быть связаны с пророческой поэтикой свободного стиха и превращаются в особые элементы высокого стиля, присущие жанру библейских переложений. Пророчество свободного стиха в версии Сумарокова вообще, видимо, плохо укладывается в сознании и его современников, и потомков. А. Ф. Мерзляков говорит об этих переложениях, что «[н]екторые псалмы писаны размером и слогом басен, и притом слогом басен Сумарокова» (Мерзляков 1812: 85).

Михаил Гаспаров

## СТИХОСЛОЖЕНИЕ ОД СУМАРОКОВА

Стихосложение Сумарокова мало привлекало исследователей: те, кто занимались начальной эпохой русской силлаботоники, предпочитали сосредоточивать свое внимание на Ломоносове. Сумароков казался интересен лишь как экспериментатор в периферийных областях тогдашнего русского стиха — в трехсложных размерах, в песенных строфах, в опытах свободного стиха. Единственная статья под заглавием «Сумароков — мастер стиха» (Kemball 1981) касается преимущественно именно таких экспериментов. Оды Сумарокова, написанные традиционным 4-стопным ямбом и традиционной 10-стишной строфой, казались менее интересны. Поэтому мы сосредоточим наше внимание именно на них. Интерес настоящего издания в том, что оно впервые делает достоянием широкого круга читателей ранние, пространственные, редакции од и тем самым расширяет имеющийся стиховой материал почти на треть.

В сборнике «Оды торжественные» 30 стихотворений (и одно — Петру III 1761 г. — туда не включено). Размеры и строфика их таковы:

- AbAb+CCdEEd — 4-ст. ямб: 2–4, 7, 9–10, 12–17, 21–22, 24–26, 30  
— 4-ст. хорей: 1, 6, 18  
aBaB+ccDecD — 4-ст. ямб: 19, 20, 23  
CCdEEd+AbAb — 4-ст. хорей: 11  
AbAb+CC+dEdE — 4-ст. ямб: 5, 8

- AbAb+CddC+eFFe — 4-ст. ямб: 27  
aBaBa+CdCd — 4-ст. ямб: 28  
AbAb+CddC — 4-ст. ямб: ода Петру III 1761 г.  
aBaB+cDDc — 4-ст. ямб: 29

Мы будем заниматься только основной группой од — написанных 4-стопным ямбом и стандартной строфой AbAb+CCdEEd. Объем этого материала — 2400 стихов по ранним, пространным, редакциям, 1460 стихов по поздним, сокращенным, редакциям. Номера од (полужирным шрифтом) даются по сборнику «Оды торжественные», номера строф (светлым шрифтом) — по первой, самой пространной, публикации.

## 1. Ритмика

1.1. Ритмика стиха — это прежде всего ритмика схемных (метрических) ударений в стихе: в 4-стопном ямбе это ударения на четных слогах. Она определяется профилем ударности его стоп. На последней стопе русского стиха ударение стоит в 100% случаев (ударная константа), на остальных пропускается то чаще, то реже. В 4-стопном ямбе XVIII в. самой частоударной была I стопа, потом II, потом III («рамочный» профиль ударности); в 4-стопном ямбе XIX в. самой частоударной станет II, потом I, потом III стопа («альтернирующий» профиль ударности). Этот суммарный профиль ударности складывается из отдельных строк с пропусками ударений на той или иной стопе — «ритмических вариаций»:

I (без пропусков)	Ступай, спасай себя и нас
II (пропуск на I ст.)	И поколеблет землю гром
III (пропуск на II ст.)	Явился златозарный день
IV (пропуск на III ст.)	Твоей святыней осени
VI (пропуск на I и III ст.)	Иноплеменничьим странам
VII (пропуск на II и III ст.)	Подыметя Палеолог

Исторический контекст, в который вписывается ритмика Сумарокова, выяснен подсчетами К. Тарановского (Тарановский 1953), добавления к ним — в работах К. Тарановского и А. Прохорова (Тарановский, Прохоров 1982) и нашей (Гаспаров 1982). В нижеследующей таблице все цифры даны по этим источникам. Все показатели здесь и далее округлены до целых процентов.

	Ударность стоп				Ритмические вариации							Число строк
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	VI	VII		
Третьяковский, оды	85	75	59	100	29	8	22	31	3	7	1414	
Третьяковский, псалтирь	84	75	57	100	28	8	20	31	5	8	4663	
Ломоносов 1745–1746	95	83	52	100	33	4	16	44	2	1	560	
Ломоносов 1747	97	76	48	100	26	1	21	48	2	2	302	
Ломоносов 1748–1749	96	73	54	100	26	2	26	43	2	1	304	
Ломоносов 1750	93	77	48	100	23	3	21	47	2	4	630	
Ломоносов 1752–1757	96	77	55	100	30	3	22	43	1	1	639	
Ломоносов 1759–1760	96	72	55	100	28	1	26	40	2	3	390	
Ломоносов 1761	91	77	56	100	30	5	21	38	2	4	480	
Ломоносов 1762–1764	91	71	53	100	23	3	27	39	2	6	580	
(Ломоносов в целом)	94	76	53	100	27	3	23	42	2	3	3358	
Сумароков, «Ода... в первые лета»	<b>94</b>	<b>79</b>	<b>59</b>	<b>100</b>	—	—	—	—	—	—	<b>179</b>	
Сумароков 1755–1759	<b>94</b>	<b>76</b>	<b>54</b>	<b>100</b>	—	—	—	—	—	—	<b>600</b>	
Сумароков 1762–1767	<b>91</b>	<b>78</b>	<b>54</b>	<b>100</b>	—	—	—	—	—	—	<b>1120</b>	
Сумароков 1769–1774	<b>91</b>	<b>76</b>	<b>53</b>	<b>100</b>	—	—	—	—	—	—	<b>590</b>	
Сумароков, псалмы	<b>88</b>	<b>79</b>	<b>52</b>	<b>100</b>	—	—	—	—	—	—	<b>916</b>	
Поповский 1752–1760	92	84	55	100	—	—	—	—	—	—	518	
Херасков 1763–1764	94	79	57	100	—	—	—	—	—	—	480	
Херасков 1769–1774	96	82	52	100	—	—	—	—	—	—	470	
В. Майков 1762–1763	90	88	57	100	—	—	—	—	—	—	470	
В. Майков 1771–1775	95	93	51	100	—	—	—	—	—	—	510	
Богданович 1760–1763	92	82	66	100	—	—	—	—	—	—	462	
Ржевский 1760–1761	94	87	46	100	—	—	—	—	—	—	306	
Петров 1766–1769	95	83	54	100	—	—	—	—	—	—	680	

Тарановский и Прохоров дают также показатели ритмического профиля отдельных од Сумарокова (по сокращенным редакциям «Полного собрания всех сочинений»). Вот те из них, которые относятся к одам, писанным строфой *AbAbCCdEEEd*:

Оды	Ударность стоп				Ритмические вариации							Число строк
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	VI	VII		
<b>2</b> (1755, рожд.)	94	76	56	100	31	3	22	40	2	2	180	
<b>3</b> (1758, война)	92	75	50	100	25	3	22	42	3	5	100	
<b>4</b> (1758, война)	99	70	58	100	29	—	29	40	1	1	140	
<b>7</b> (1762, восшест.)	90	75	56	100	29	5	22	36	2	6	240	
<b>9</b> (1763, Нов. год)	88	75	52	100	25	5	22	38	3	8	120	
<b>10</b> (1763, коронов.)	89	73	48	100	20	2	26	42	2	9	120	
<b>12</b> (1764, Нов. год)	92	82	51	100	29	6	17	45	1	2	90	
<b>13</b> (1764, рожд.)	90	80	52	100	28	3	20	42	—	7	130	
<b>14</b> (1766, коронов.)	94	75	64	100	35	5	24	34	1	1	100	
<b>15</b> (1766, тезоим.)	90	83	58	100	35	7	16	38	1	3	120	
<b>16</b> (1767, Нов. год)	90	84	52	100	34	2	16	40	—	8	90	
<b>17</b> (1767, рожд.)	94	82	53	100	31	5	17	44	1	2	110	
<b>21</b> (1769, Хотин)	95	75	55	100	30	2	23	39	3	3	110	
<b>22</b> (1769, тезоим.)	90	69	56	100	26	4	26	33	5	6	80	
<b>24</b> (1771, Павел)	91	78	54	100	26	7	21	42	2	2	130	
<b>25</b> (1772, восшест.)	87	82	44	100	22	6	16	47	2	7	100	
<b>26</b> (1772, Наталия)	91	78	56	100	30	7	19	39	3	2	140	
<b>30</b> (1774, мир)	89	72	51	100	22	5	24	39	4	6	180	
Всего:	92	77	55	100	29	4	21	39	2	4	3136	

Мы добавим к этому прежде всего подсчет ритмических вариаций по полному тексту од, причем отдельно для строк с мужским и с женским окончаниями: мы увидим, что это безразлично. Вот эти данные в абсолютных числах:

	С мужскими оконч.							С женскими оконч.							Всего						
	I	II	III	IV	VI	VII		I	II	III	IV	VI	VII		I	II	III	IV	VI	VII	
<b>2</b>	21	3	15	31	2	—	72	32	3	25	42	5	1	108	53	6	40	73	7	1	180
<b>3</b>	13	—	13	13	1	—	40	10	2	10	31	4	3	60	23	2	23	44	5	3	100
<b>4</b>	19	—	19	16	1	1	56	24	—	19	40	—	1	84	43	—	38	56	1	2	140
<b>8</b>	30	4	23	31	7	1	96	37	8	32	58	6	3	144	67	12	55	89	13	4	240
<b>9</b>	25	4	25	37	4	1	96	35	8	24	59	14	4	144	60	12	49	96	18	5	240
<b>10</b>	11	1	17	18	5	—	52	15	2	16	36	6	3	78	26	3	33	54	11	3	130
<b>12</b>	11	2	4	16	3	—	36	13	3	10	26	2	—	54	24	5	14	42	5	—	90
<b>13</b>	11	3	12	22	8	—	56	30	2	13	36	3	—	84	41	5	25	58	11	—	140
<b>14</b>	12	1	12	15	—	—	40	21	4	11	22	1	1	60	33	5	23	37	1	1	100
<b>15</b>	17	3	13	17	2	—	52	28	5	9	32	3	1	78	45	8	22	49	5	1	130
<b>16</b>	13	1	9	10	3	—	36	18	2	3	27	4	—	54	31	3	12	37	7	—	90
<b>17</b>	26	4	12	25	1	—	68	23	3	17	53	4	2	102	49	7	29	78	5	2	170
<b>21</b>	15	1	11	18	2	1	48	22	1	18	27	2	2	72	37	2	29	45	4	3	120
<b>22</b>	7	1	8	11	5	—	32	14	2	12	16	—	4	48	21	3	20	27	5	4	80
<b>24</b>	14	4	12	19	2	1	52	22	4	17	32	2	1	78	36	8	29	51	4	2	130
<b>25</b>	9	2	5	19	4	1	40	15	4	9	25	6	1	60	24	6	14	44	10	2	100
<b>26</b>	9	6	10	31	—	—	56	33	4	18	21	3	5	84	42	10	28	52	3	5	140
<b>30</b>	9	2	9	7	3	2	32	11	1	10	24	2	—	48	20	2	19	31	5	2	80

Вот эти данные в процентах — для надежности сгруппированные по периодам:

Периоды	С мужскими оконч.							С женскими оконч.							Всего						
	I	II	III	IV	VI	VII		I	II	III	IV	VI	VII		I	II	III	IV	VI	VII	
1755–1758	31	2	28	36	2	1		26	2	21	45	4	2		28	2	24	41	3	2	
1762–1763	27	4	27	35	6	1		24	5	20	42	8	3		25	5	22	39	7	2	
1764	24	5	18	41	12	—		31	4	17	45	4	—		28	4	17	44	7	—	
1766–1767	35	5	23	34	3	—		30	5	14	46	4	1		32	5	17	41	4	1	
1769–1771	27	5	23	36	7	2		29	4	24	38	2	3		28	4	24	37	4	3	
1772–1774	21	8	19	45	5	2		31	5	19	36	6	3		27	6	19	40	5	3	
Всего:	28	4	24	37	6	1		28	4	19	42	5	2		28	4	21	40	5	2	

Если из этих данных вывести общий ритмический профиль 4-стопного ямба Сумарокова, то он будет иметь такой вид:

	Ударность стоп				Число строк
1755–1758	95	75	54	100	420
1762–1767	90	79	52	100	1330
1769–1774	90	76	54	100	650
В среднем:	91	78	53	100	2400
в том числе муж.	90	76	55	100	960
в том числе жен.	91	79	51	100	1440

Эти средние показатели, полученные на несокращенных текстах од Сумарокова, очень мало отличаются от тех, которые были получены К. Тарановским и А. Прохоровым на сокращенных текстах новиковского издания. Следовательно, при сокращении Сумароков не руководствовался ритмическими критериями, — например поздней неприязнью к какой-то ранее употребительной ритмической вариации, что подтверждается и наблюдениями над отдельными строчками. В правке Сумарокова над невыброшенными строфами 27 строк переменили свой ритм, но никаких общих тенденций при этом не наблюдается: III вариация превращается в I, IV или VI так же часто, как I, IV или VI в III. В оде 2 из «Не может неприятель скрыться» (III) легко получается «Не может враг переселиться» (IV), а в оде 4 из «Огнем гортани защищался» (IV) — «И с пламенем у стен являлся» (III).

Разница между ритмом строк с мужскими и женскими окончаниями — такая же, как у Ломоносова (в мужских стопах ударность II стопы ниже), но менее ярко выраженная (ср. Тарановский 1966). Разница между ритмом стиха разных периодов творчества Сумарокова интереснее. В 1750-х гг. ударность I стопы у него — 95%, как и у Ломоносова; в 1760-х гг. она снижается до 90%, тоже как и у Ло-





По естественной тенденции русского стиха максимум тяжелых ударений должен приходиться на II и III стопы (потому что слова на них длиннее), минимум на I и IV стопы. На самом деле это не так: ритм тяжелых ударений используется для того, чтобы подчеркнуть общий ритм ударений в стихе, поэтому в XVIII в. с его рамочным ритмом максимум тяжелых ударений приходится на I и IV стопы, а в XIX в. с его альтернирующим ритмом максимум приходится на II и IV стопы. Сумароков следует общей тенденции своего века: он предпочитает писать «*Диана! твой ефесский храм*», «*Отверзла мне к Парнассу дверь*», а не «*Ефесский храм, Диана, твой*», «*К Парнассу дверь отверзла мне*». Любопытно, что у Ломоносова — а также и Хераскова — доля тяжелых ударений на II стопе все-таки выше: если угодно, они могут считаться неожиданными предтечами ритма XIX в.

1.2. *Ритмика сверхсхемных*, внеметрических ударений (в ямбе — на нечетных слогах) играет в стихе подчиненную роль. По традиции русской силлаботоники такие ударения, во-первых, могут приходиться только на односложные слова и, во-вторых, сосредоточиваются преимущественно на начальном слоге стиха, после стихораздела. Сумароков добавил к этому третье правило: такие ударения допустимы, только если следующее за ними схемное ударение не пропущено, т. е. если стопа ямба обращается в «спондей» (два ударения подряд), но не в «хорей» (сдвиг ударения, ритмический перебой: в статье «О стопосложении» он критиковал у Ломоносова стопосочетания «*Стекло им рождено...*» и «*Он, произвестъ хотя...*»). У позднейших поэтов это правило не удержалось, но сам Сумароков в одах следовал ему неукоснительно. Только в ранней оде 2 он написал «*Вселенна трон ТВОЙ почитает*», но в поздней редакции выбросил эту строфу; а в оде 9 написал «*Прешло ли, что я ненавижу*», но затем исправил: «*Прешли дни, кои ненавижу*». (В более низком жанре элегий он поначалу допускал больше нарушений, но тоже неизменно

исправлял их при переработках, так, в элегии 4 было: «Прошли минуты те, что толь *нас* веселили, / Далекие страны с тобой *мя* разлучили», — а стало: «Прошли минуты те, нас кои веселили, / Далекие страны нас *вечно* разлучили».)

Обилие сверхсхемных ударений, понятным образом, нарушает четкость и плавность ритма. Поэтому важно подсчитать частоту этих ударений у Сумарокова и определить его отношение к ним при переработке од: стремился он от них избавляться или нет? Чтобы не усложнять вопроса сомнительными случаями ударности или безударности «двойственных» слов (местоимений и т. п.), мы подсчитывали только знаменательные слова: существительные, прилагательные, глаголы, наречия:

на I стопе	<i>Пыль</i> , дым мешаются пред зраком
на II стопе	Луна <i>вид</i> солнца представляет
на III стопе	Бегут, куда <i>мчат</i> ноги скоры
на IV стопе	Хотя ты в ярости <i>злий</i> ада

#### Частота ударений:

	в абс. числах				число строк	в процентах			
	I	II	III	IV		I	II	III	IV
Ломоносов	40	1	8	3	2570	1,5	0,04	0,3	0,1
Сумароков (полн.)	47	18	7	14	2400	2,0	0,8	0,3	0,6
Сумароков (сокр.)	34	12	7	6	1460	2,3	0,8	0,5	0,5

Из этих цифр видно, что на практике Сумароков далеко не так ревностно заботился о ритмической гладкости стиха, как в своих критических декларациях. Общая доля сверхсхемных ударений от числа строк у Ломоносова 2%, у Сумарокова 3,6–4%. На I стопе, где сверхсхемные ударения менее ощутимы, у Ломоносова сосредоточено 77% всех сверхсхемных ударений, у Сумарокова только 54–58%: у Ломоносова строки типа «Сравнить хребты *гор* с влажным

дном» врезаются в слух реже, чем у Сумарокова строки типа «Бегут, куда *мчат* ноги скоры». Можно добавить, что у Ломоносова три четверти сверхсхемных ударений приходится на его любимые пространственные наречия «Там...», «Здесь...», а у Сумарокова почти все сверхсхемные слова — существительные и глаголы, ударения на которых тяжелее. Можно заметить и то, что у Ломоносова внутренние сверхсхемные ударения отчетливо сосредоточиваются на III стопе, как бы уподобляя зачин второго полустишия зачину первого полустишия; у Сумарокова такой регуляризации нет, частота сверхсхемных ударений ровно убывает от начала к концу стиха. От сокращений в поздних редакциях доля сверхсхемных ударений в одах Сумарокова нимало не убывает, а даже слегка возрастает: от этого сильного средства ритмической выразительности он совсем не хочет отказываться.

## 2. Рифма

2.1. Рифма Сумарокова частично рассматривалась лишь в работе (Гаспаров 1984б: 17). Там было показано, что сумароковская рифма в «Хореве», «Димитрии Самозванце», псалмах и притчах одинаково отличается безукоризненной *точностью*: ни йотированных (типа «лики — великий»), ни неточных (типа «небеса — гроза», «источник — помощник»), изредка встречавшихся у Ломоносова даже в зрелых произведениях, здесь нет. Сумароков критиковал у Ломоносова не только такие рифмы, как «кичливы — правдивый», но и такие, как «чудится — вместиться» (статья «О стопосложении»). Он был верен своей программе:

... И рифме завсегда хорошей должно быть,  
Иль должно при стихах совсем ее забыть.

(притча «Учитель поэзии»)

Оды Сумарокова подтверждают эту его заботу о чистоте рифмы. Мы находим в них только два отклонения от

совершенной точности. Во-первых, на неизбежное имя «Петр»: кроме обычного «ветр», мы встречаем при нем рифмы «недр», «кедр» и «щедр» (оды 4, 24 и 26); видимо, это были узуально дозволенные неточности, допускаемые во многих языках там, где поэтическая лексика требовала неудоборифмуемых слов (ср. в эпоху романтизма узуально-неточную рифму «волны — полны — безмолвны»). Во-вторых, в оде 17 (первоначальный текст) мы встречаем одинокую неточность «древес — весь»: может быть, она говорит о том, что в произношении Сумарокова конечное «-сь» не смягчалось не только в возвратной частице, но, по аналогии, и в этом местоимении. При первой же переработке строфа с этой неточностью выброшена. Наконец, в оде 22 встречается крайне необычная для XVIII в. составная рифма «Дражайшее России имя» — «Возвеличати тщишься *ты мя*». Для Сумарокова, хорошо слышавшего разницу в силе ударений на стыках слов («О стопосложении»), это «мя», видимо, было (как и для нас) энклитикой; однако привычка подозревать ударение на каждом графическом слове должна была смущать его читателей, и при перепечатке Сумароков выбросил эту строфу.

Можно добавить, что в элегиях тоже все рифмы безукоризненно точны, тоже лишь с одним нарушением, и тоже оно выброшено при первой же переработке текста, а именно в элегии I (первоначальный текст) встречаются рифмы «исполнишь — вспомнишь» и «вспомню — наполню». Это тот же тип неточности, который будет потом господствующим у Державина («царевна — несравненна»): звукосочетание, в котором разногласящие звуки как бы растворяются в общем «н». Можно ли из этого делать выводы об особенностях орфоэпии XVIII в., сказать трудно.

2.2. Новшеством Сумарокова была забота об опорных звуках в рифмах — так называемое *богатство рифмы*. В немецкой поэтической традиции и у следовавшего ей Ло-

моносова этой заботы не было; к Сумарокову она пришла от французской традиции и потом осталась у Хераскова и других его учеников. Подсчет опорных звуков в статье (Гаспаров 1984б) был сделан с неудобной и необоснованной сложностью; мы произвели его заново. Рифма Сумарокова была ориентирована не только на звуковую, но и на буквенную точность, поэтому мы учитывали все тождественные звуки и буквы влево от ударного рифменного гласного до первого несовпадения. Например, в «красою — росою» учитывался один предударный звук, в «окаменел — оцепенел» — два, в «Семирамиды — пирамиды» — четыре. Среднее количество опорных звуков в рифме сумароковских од — 59 (на 100 строк). По периодам оно меняется так:

1755–1758 гг. — 55

1762–1764 гг. — 65

1766–1767 гг. — 59

1769–1774 гг. — 54

Минимальный показатель (46) — в небольшой оде **3** (1758); максимальный (83) — в оде **10** (1763). Таким образом, Сумароков сперва стремится довести «левостороннюю» звучность рифмы до максимума, а потом постепенно оставляет эти попытки и возвращается к своим исходным цифрам. Для сравнения: среднее количество опорных звуков в рифме Ломоносова (по 6 одам 1752–1764 гг.) — 19, с колебаниями от 8 до 26; Сумароков, стало быть, приблизительно втрое больше насыщает рифму опорными согласными, чем его предшественник. Вот пример строфы, особенно богатой опорными согласными (**21, 3**):

Преклонят пред тобой колена  
Страны, где сад небесный был,  
И игом утесненный плена  
Восплещет радостью Нил:

А весть быстряе Аквилона,  
До стен досяжет Вавилона:  
Подвигнет волны инда страх:  
Мы именовем Семирамиды  
Разсыплем пышны пирамиды:  
Каир развеем яко прах.

Интересно сравнить опорные звуки в одах с опорными звуками в элегиях. Здесь в ранней редакции (1759) на 100 строк приходится 33 опорных, в переработке 1769 г. — 66 опорных, вдвое больше. Видимо, первоначально Сумароков считал богатую рифму приметой высокого жанра оды и не стремился к ней в среднем жанре, в элегии; и лишь потом он решил, что она желательна во всякой поэзии, и начал внедрять ее повсюду (опорных звуков в притчах не меньше, чем в псалмах, — см.: Гаспаров 1984б: 17). Подавляющая часть словесных изменений в тексте элегий 1769 г. («Разныя стихотворения») служат именно обогащению рифмы: элегия 1 начиналась рифмами «прельщаться — разставаться — лить — пременить», стала начинаться: «прельщ~~а~~ться — прощ~~а~~ться — лить — удалить» и т. д. В результате, например, элегия 3 в первой редакции имела 5 опорных на 19 строк (т. е. 26 на 100), во второй стала иметь 15 опорных на 17 строк (т. е. 88 на 100). Самую скудную опорными звуками элегию из публикации 1759 г. «Я чаял, что свои я узы разрешил...» (7 опорных на 100 строк, тогда как в остальных не меньше 21–26 опорных) он, вероятно, именно поэтому счел вообще не заслуживающей переработки и более не перепечатывал.

2.3. *Грамматичность рифмы* стала предметом исследований лишь недавно и главным образом на материале XIX в. Мы в свое время сделали подсчет по сочетаниям Г (глаголов), С (существительных), П (прилагательных и причастий) и М (местоимений) в рифмах Ломоносова, Пушкина

и некоторых других поэтов (см. Гаспаров 1984б: 16). При этом среди самых частых рифм — существительных с существительными — различалась рифмовка слов, которые рифмуют во всех числах и падежах (СС, более грамматически близкие) и которые рифмуют только в отдельных словоформах (Сс, менее грамматически близкие). Для сравнения с имеющимися данными мы сделали подсчет и по Сумарокову: во-первых, по одам (400 женских рифм из од 1762–1769 гг. и 400 мужских из од 1758–1774 гг.), во-вторых, по трагедии («Синав и Трувор», 326 и 327 рифм), в-третьих, по элегиям (174 и 172 рифмы, без «Стансов»). В нижеследующей таблице все примеры указаны только для женских рифм; все показатели — в процентах.

	Женские рифмы					Мужские рифмы								
	Лом.		Сумар.			Пушк.		Лом.		Сумар.			Пушк.	
	О.	Т.	Э.	Т.	Э.	О.	Т.	Э.	О.	Т.	Э.	О.	Т.	Э.
ГГ: «хотела — летела»	28	38	41	47	17	16	16	34	31	16				
СС: «слава — держава»	21	21	14	13	32	18	23	9	8	11				
Сс: «слава — устава»	18	17	10	9	15	30	24	13	15	25				
ПП: «ясны — прекрасны»	17	10	18	12	22	1	—	2	4	3				
СГ: «смерти — егерти»	2	1	3	3	3	13	13	6	6	8				
СП: «войски — геройски»	9	8	4	3	6	4	3	3	2	5				
ММ: «ими — своими»	—	—	1	1	—	3	8	11	10	5				
СМ: «судьбою — тобою»	—	—	2	3	—	8	8	8	8	13				
Прочие:	5	5	7	9	5	7	6	14	16	14				

По сравнению с Ломоносовым грамматическая рифмовка Сумарокова обнаруживает два сдвига: один регрессивный, другой прогрессивный. Регрессивный — это неожиданное усиление глагольных рифм ГГ. Как известно, в ходе общей деграмматизации русских рифм они в первую очередь идут на убыль от Симеона Полоцкого (75%) до Маяковского (1%), — у Сумарокова же их больше, чем не только у Ломоносова (28% женских), но даже у Кантемира

(33% женских). При этом у Сумарокова это происходит во всех жанрах — в трагедии и в элегии в еще большей степени, чем в оде. Можно предположить, что это — оборотная сторона заботы Сумарокова об опорных звуках в рифме: как кажется, именно в глаголах они давались ему легче всего («блистает — взлетает», «вещает — освещает», «терзает — разверзает» и проч.: если в среднем в одах Сумарокова, как сказано, 59 опорных звуков на 100 строк, то в глагольных женских рифмах — 95 опорных звуков на 100 строк!). Глагольные рифмы со столькими опорными звуками уже не казались предосудительно легкими и поэтому могли не избегаться. Второй же сдвиг в рифмовке, прогрессивный, — это усиление роли местоимений в рифме: Ломоносов предпочитал загружать рифму полновесными частями речи, Сумароков открыл, что местоимения с их однообразными флексиями образуют удобный резерв рифмовки («сия — твоя», «их — благих» и проч.), пушкинская эпоха эксплуатировала это открытие особенно энергично, а потом началась реакция, и эти рифмы как слишком «легкие» опять отошли на второй план.

2.4. *Лексический* аспект рифмы, конечно, наиболее интересен, но наименее исследован: словари рифм русских поэтов крайне немногочисленны, а для XVIII в. их нет вообще. Между тем именно здесь лексический репертуар рифмовки особенно интересен: топика оды традиционна, стиль оды однообразно возвышен, требования к точности созвучий ограничивают круг рифм, результатом становится вынужденное единообразие: насмешки над постоянными «Екатерина — крина» и «Петр — ветер» появляются уже в 1770–1780-х гг. Но насколько это характерно для каждого отдельного поэта, мы не знаем.

Мы попробовали сделать выборочный подсчет: составили словарь женских рифм на существительные (СС и Сс) для од Ломоносова и Сумарокова, по 300 рифмических пар

от каждого: это почти полностью покрывает зрелое творчество обоих. Наиболее часто повторяющимися рифмами у Сумарокова оказались: «народы — воды» (8 раз), «держава — слава», «содетель — добродетель», «покою — рукою» (по 6), «лета — света», «веки — реки» (по 5), «народа — природа», «Екатерина — сына», «Екатерина — крина» (по 4), «Екатерины — кринь», «державу — славу», «брани — длани», «веки — человеки», «муза — союза», «науки — руки», «злоба — гроба», «море — горе» (по 3) и еще 29 рифм по 2 раза. Всего, таким образом, повторяющихся рифм у Сумарокова 130 из 300, т. е. 43%. Наиболее часто повторяющиеся рифмы у Ломоносова: «Елисавета — света» (6 раз), «народы — воды» (5), «державы — славы», «время — племя», «примеру — веру», «лета — света», «музы — союзы», «науки — руки» (по 3) и еще 19 рифм по 2 раза. Всего повторяющихся рифм у Ломоносова 67 из 300, т. е. 22%, — почти вдвое меньше, чем у Сумарокова. Стремительное сужение круга рифмообразующей лексики совершается прямо на наших глазах. Проследить, как этот процесс будет продолжаться в следующем поколении, среди учеников Сумарокова, — дело будущего.

Семантика слов, выдвигаемых в рифму, совершенно очевидна: это имена государей, их величие («держава — слава»: вместе с косвенными падежами эта пара слов встречается 19 раз на 600 рифм), пространство их мира («народы — воды»: с косвенными падежами — 13 раз). Легко видеть, как рифма влияет на образный строй стихов (а не только наоборот): конечно, «кринь» произрастают в одах только ради рифмы с Екатериной, а пространство изображается через «воды», а не «земли», потому что «воды» легче рифмуются вообще и с «народами» в частности. Можно попутно заметить некоторые индивидуальные приемы, которыми поэты ищут легкие рифмы: так, Ломоносов широко пользуется надежной формой на *-ами*, в которой сходятся все три склонения («браздами — ногами», «веками — делами» и т. п.;

у Ломоносова 19 таких рифм, у Сумарокова только две), Сумароков же, как мы видели, предпочитает пользоваться флективными рифмами не в существительных, а в глаголах.

### 3. Строфика

Как сказано, 22 оды из 31 (18 ямбических и 4 хорейские) написаны классической «малербовской» 10-стишной строфой  $AbAbCCdEEEd$ , это составляет 70% — столько же, сколько у Ломоносова (14 од из 20). Благодаря рифмовке такая строфа четко членится на 4-стишие и 6-стишие, а те, в свою очередь, на два 2-стишия и два 3-стишия, каждое из которых заканчивается строкой с мужским окончанием:  $(2 + 2) + (3 + 3)$ . Это членение может различным образом подчеркиваться или затушевываться средствами, во-первых, ритмическими и, во-вторых, синтаксическими. Оба эти аспекта строфики стали изучаться только в последние десятилетия.

3.1. *Ритмика* одической строфы XVIII в. рассматривалась в статье (Гаспаров 1982). Оды Сумарокова там брались по сокращенным редакциям новиковского издания, всего 258 строф; так как, по-видимому, сокращение не сказывалось на ритмических тенденциях стиха (см. выше), мы позволим себе не расширять этого объема. Для сравнения рассматривались оды восьми других поэтов. Главным предметом внимания здесь является среднее число ударений на каждую строку одического 10-стишия (обычно — чуть больше трех: чем больше на данной позиции встречается строк I, полноударной формы, тем оно выше, а чем больше строк VI и VII форм, тем оно ниже). Расположение более тяжелых и более легких строк по строфе образует индивидуальный строфический ритм каждого поэта. В XVIII в. в строфах (как и в строках) господствовал «рамочный ритм», строфы и полустрофия стремились начинаться и заканчиваться более тяжелыми строками; в XIX в. разовьется тенденция

к «заостренному ритму», строфы будут начинаться более тяжелыми, а заканчиваться более легкими строками.

Среднее число ударений на 10 строках одической строфы у девяти поэтов таково (для наглядности указываются только сотые доли сверх обычных трех ударений на строку: 20 означает 3,20; 18 означает 3,18 и т. д.):

	Строки										В среднем		
	A	b	A	b	C	C	d	E	E	d	жен.	муж.	все
Ломоносов	20	18	18	28	18	13	21	19	18	28	18	24	20
<b>Сумароков</b>	<b>23</b>	<b>22</b>	<b>04</b>	<b>19</b>	<b>30</b>	<b>16</b>	<b>22</b>	<b>24</b>	<b>26</b>	<b>29</b>	<b>22</b>	<b>23</b>	<b>22</b>
В. Майков	31	28	20	39	36	35	35	52	34	41	34	36	35
Херасков	38	23	28	31	34	29	25	34	28	32	32	28	30
Петров	35	28	32	32	34	33	29	38	28	30	33	30	32
Державин	28	24	22	25	28	28	35	28	22	25	26	26	26
Костров	30	25	24	32	31	25	34	29	16	33	26	30	27
Николев	45	30	25	34	39	22	29	44	24	37	33	33	33
Капнист	40	34	25	25	31	27	35	27	29	33	30	31	31

Последний стих строфы тяжелее предпоследнего у всех девяти поэтов; последний стих 4-стишия AbAb тяжелее предпоследнего у семи из девяти поэтов; последний стих срединного 3-стишия CCd тяжелее предпоследнего у шести из девяти поэтов. Таким образом, ритмика строфы подчеркивает ее членение на три части: 4 + 3 + 3 строки. Сильнее всего эти различия последних и предпоследних строк у Ломоносова; начиная с Сумарокова слабеет разница в конце строфы; начиная с Хераскова слабеет разница в конце первого 4-стишия. Последние строки и 4-стишия, и двух 3-стиший — мужские; поэтому у Ломоносова среднее число ударений в мужских строках заметно выше, чем в женских (Тарановский 1966). У Сумарокова эта разница исчезает и у позднейших поэтов не появляется. Можно считать, что с Сумарокова начинается медленный переход от рамочного (строфического) ритма XVIII в. к заостренному ритму XIX в.

3.2. *Синтаксис* одической строфы XVIII в. по существу не изучался (у нас не было возможности учесть новейшие работы М. И. Шапира). Мы попытались обследовать хотя бы самый внешний его аспект: расположение предложений разной длины по строкам строфы у Сумарокова и Ломоносова. Границей предложений считались точка (вопрос, восклицание), точка с запятой, двоеточие. Текст Сумарокова брался по настоящему изданию (состав — по ранней, пространной, редакции, пунктуация — по последней имеющейся редакции каждой строфы); текст Ломоносова — по изданию А. А. Морозова в большой «Библиотеке поэта», М.; Л., 1965 (пунктуация у Морозова модернизирована, но перечисленные знаки препинания, как кажется, не пострадали). Вопрос об общих правилах пунктуации, которым следовали поэты, слишком сложен, и мы его здесь не касаемся. Из Сумарокова рассмотрены первая и последняя сотни строф (оды 2—4, 7, 9, 11; оды 15 (со строфы 5) — 17, 21, 22, 24—26, 30); из Ломоносова — тоже, начиная с 1743 г. (оды 1743—1748 гг. и 1758 (со строфы 8) — 1764 гг.).

Кроме того, мы подсчитали границы предложений в одических строфах Малерба (оды I, 3, 4, 7, 8, всего 82 строфы), Гюнтера (ода принцу Евгению, 50 строф) и Ж. Б. Руссо (оды II, 1, 4, 6, 9, 12 и III, 2, 8, 100 строф), хотя и не можем быть уверены в надежности пунктуации доступных нам изданий. Границы предложений приходятся:

	<i>после строк</i>									
	A	b	A	b	C	C	d	E	E	d
Ломоносов ранний	5	33	2	62	11	24	53	19	3	100
Ломоносов поздний	10	32	13	74	14	22	52	14	13	100
Сумароков ранний	7	51	5	88	16	14	75	14	18	100
Сумароков поздний	11	65	20	87	22	31	81	29	23	100

Общее число фразоразделов внутри строфы у раннего и позднего Ломоносова — 212 и 244; у раннего и позднего

Сумарокова — 288 и 369. Средняя длина предложения у Ломоносова — 3 строки, у Сумарокова — 2,3 строки. Разницу между поэтами можно приписать их индивидуальной пунктуации (один предпочитает между короткими предложениями запятые, другой — точки с запятой), но разница между ранним и поздним синтаксисом каждого поэта несомненна: оба начинают с более длинных предложений, кончают более короткими. У Малерба средняя длина предложения — 7,7 строки (!), у Гюнтера — 3,4 строки, у Ж. Б. Руссо — 4,3 строки. Мы видим: история одической строфы во Франции начинается с длинных сложных периодов (у Малерба больше половины строф представляют собой или одну фразу, или две фразы в 4 + 6 строк), но уже через сто лет даже во французской поэзии эти фразы сокращаются в 1,7 раза, при переходе в немецкую поэзию — в 2,3 раза, при переходе в русскую — в 2,6 и 3,3 раза; то ли это масштабы барокко сменяются масштабами классицизма, то ли просто ученикам трудно справляться с риторической задачей, поставленной учителями.

Доля фразоразделов после каждой строки от общего числа фразоразделов внутри строфы такова:

	после строк									
	A	b	A	b	C	C	d	E	E	d
Ломоносов ранний	2	16	1	29	5	11	25	9	2	100
Ломоносов поздний	4	13	5	30	6	9	22	6	5	100
Сумароков ранний	2	18	2	31	5	5	26	5	6	100
Сумароков поздний	3	18	5	24	6	8	22	8	6	100
Малерб	1	13	2	55	7	18	2	2	0	100
Гюнтер	8	17	5	29	4	8	20	7	3	100
Ж. Б. Руссо	2	19	1	39	6	2	29	3	1	100

Сильные фразоразделы отчетливо делят строфу на четыре части: (2 + 2) + (3 + 3). В конце строфы это синтаксическое членение совпадает с ритмическим членением.

в начале не совпадает: первое 4-стишие представляет собой один ритмический период и два синтаксических периода. От ранних стихов к поздним четкость этого членения умеряется у обоих поэтов: у раннего и позднего Ломоносова на сильные позиции приходится 70 и 65% фразоразделов, у раннего и позднего Сумарокова — 75 и 64%. У Ломоносова сохраняется неизменной сила главного фразораздела, между 4-стишием и 6-стишием, у Сумарокова ослабляется и она. Оба поэта на первых шагах как бы подчиняют синтаксис структуре строфы, а потом, освоившись, дают ему больше свободы. Ближайшим европейским образцом для них был Гюнтер (совпадение синтаксического профиля — почти полное), в меньшей степени — Ж. Б. Руссо. Малерб же, создавая свою строфу, решительно избегал синтаксического параллелизма между 4-стишием и 6-стишием: у него строфа членится не  $(2 + 2) + (3 + 3)$ , а  $(2 + 2) + (2 + 4)$ . Может быть, следом этого является некоторое повышение фразораздела после 6-го стиха у Ломоносова.

Вот примеры более строгого, более типичного для Сумарокова синтаксиса строфы (4, 8) и более расшатанного, менее типичного (7, 8):

Тифей яряся устремлялся, Жилище истребить богов, / Огнем гортани защищался, С ужасным скрежетом зубов:// Рушитель сладкаго покою, Одной восток он тряс рукою, Другую запад колебал; // Но сброшенным с небес пожаром Пресильным поражен ударом, Взревел, оцепенел и пал.//	Парнасску под собою гору, И токи Ипокрены зрю, / И любопытну ныне взору, В жару, в котором я горю, Представилась Минерва ясно, Вещающая громогласно: // Злосердый рок окаменел, Мечи во ужас Марса блещут, Фетида и Нептун трепещут, Еол страшась оцепенел.//
---	--

Повторяем, это членение по знакам препинания, представленным самими поэтами (и, возможно, искаженным из-

дателями), — самое грубое. Для более тонкого анализа следовало бы принять за единицу членения фразу как группу слов, объединенных вокруг одного глагола, — безразлично, находятся ли эти глаголы между собой в независимости, в сочинении или в подчинении. Так делал в некоторых анализах Р. Якобсон, но в целом этот принцип членения не разработан. Мы решились приблизиться к нему лишь на один шаг: раздробили сложносочиненные предложения на составляющие, в предположении, что между ними одинаково возможно вобразить и запятую, и точку с запятой. Сложноподчиненные предложения и предложения с несколькими однородными сказуемыми на составляющие не раздроблялись. Так, сумароковская строфа 2, 2 членилась: «Ты наше время наслаждаешь, / Тобою Россов век цветет, / Ты новы силы в нас рождаешь, / Тобой прекрасняе стал свет. / Презренны сих времен морозы, / Нам мнятся на полях быть розы. / И мнится, что растут плоды: / Играют реки с берегами, / Забвен под нашими ногами, Окамененный ток воды», — восемь 1-строчных фраз и одна 2-строчная. А строфа 2, 8 членилась: «Позжем леса, / разсыпшем грады, / Пучину бурну возмутим. / Иныя от тебя награды, За ревность мы не восхогим, Чтоб ты лишь перстом указала, И войску своему сказала: / Достойны россами вы слыть. / О дщерь великому герою! / Готовы мы ийти под Трою, И грозный океан прешлыть», — две полустрочные фразы, три 1-строчные, одна 2-строчная, одна 4-строчная.

Таким способом было обследовано 100 первых строф Ломоносова и 100 первых строф Сумарокова. Результаты показали: у Ломоносова на 1000 строк приходится 399 фраз, средняя длина каждой — 2,5 строки; у Сумарокова — 514 фраз, средняя длина каждой — 1,9 строки. По-прежнему фразы Сумарокова остаются на четверть короче фраз Ломоносова. Это стилистически важно: стало быть, оды Сумарокова гуще насыщены фразообразующими глаголами, притворяются более динамичными. Действительно,

по предварительным подсчетам, у Ломоносова в одах один глагол (без причастий и деепричастий) приходится на 7,6 стопы, у Сумарокова в одах на 6,4 стопы, в элегиях на 5,1 стопы. Приблизительно настолько же чаще, как мы видели, встречаются у Сумарокова глагольные рифмы. Сумароков как бы старается прикрыть статичность своих жанров хлопотливыми глаголами.

Можно сделать дополнительное наблюдение: в самых ранних одах у обоих поэтов длина фраз меньше, чем в позднейших. У Ломоносова в оде 1743 г. средняя длина фразы — 1,9 строки (в самой ранней Хотинской оде 1739 г. — тоже), в позднейших — 3,5 строки; у Сумарокова в оде 1755 г. (2) — 1,6 строки, в позднейших — 2,0 строки. Видимо, можно предположить, что поначалу, овладевая стихом, поэт пишет более короткими отрывистыми фразами; потом, овладевая строфой, переходит на более длинные периоды; и наконец, овладев всей нужной техникой, опять (как мы видели) укорачивает фразы. Так анализ синтаксиса строфы позволяет взойти к явлениям не только стиля, но и, может быть, психологии творчества.

Александр Каменский

«ОДЫ ТОРЖЕСТВЕННЫЯ»

А. П. СУМАРОКОВА ГЛАЗАМИ ИСТОРИКА

**И**сторическая эпоха, на которую пришлась большая часть жизни и расцвет творческой деятельности Александра Петровича Сумарокова, была в целом благополучным и спокойным для России временем, позже названным золотым веком. К середине столетия был преодолен глубокий социальный и экономический кризис первых послепетровских лет и на исторической сцене прочно утвердились представители второго после Петра Великого поколения. Для людей этого поколения новая, созданная петровскими преобразованиями культура уже стала своей, привычной и единственной. Они впитали ее идеи и идеалы, нормы бытового и общественного поведения, формы времяпрепровождения и самовыражения. И не случайно посеянные Петром семена именно тогда дали первые самостоятельные всходы в сфере духовной культуры. Прошло еще совсем немного времени, и начала развиваться рефлексия по поводу ее основ, породившая острый интерес и даже ностальгию по навсегда утерянной культуре допетровской Руси. Возник своего рода эффект расщепленного сознания, который затем стал одной из причин появления русской интеллигенции как особого социально-культурного феномена. Но это было позже, а людям поколения Сумарокова по преимуществу присуще цельное сознание. Они ощущали себя детьми петровских реформ, а в самом Петре видели идеал, образцового государя, мерило реальных политической жизни. Они верили в созданные им ценности,

в полной мере разделяли порожденные им устремления и являлись носителями самого духа основанной царем-преобразователем новой России.

С этой точки зрения оды Сумарокова для историка — прежде всего источник, содержащий ценнейшую информацию о характерных чертах сознания верхушки русского общества середины XVIII в. Оды, включенные в настоящее издание, охватывают двадцать лет жизни поэта и, таким образом, позволяют проследить, как эволюционировало это сознание, как постепенно, под влиянием и исторических, и сугубо личных обстоятельств, изменялось соотношение различных ценностных ориентиров, как происходил медленный переход к сознанию иному — более индивидуалистическому, менее цельному.

Особенность сборника «Оды торжественныя» как исторического источника заключается, несомненно, в том, что, подготовленный к изданию самим автором, он представляет собой результат его серьезной редакторской работы над ранее написанными текстами. В процессе этой работы была предпринята попытка создания единого стихотворного цикла, составляющего как бы историческую хронику двадцатилетия. Некоторые оды подверглись сокращению, в некоторых заменены отдельные строки. В одних случаях правка вызвана сугубо эстетическими и литературными соображениями, в других — идеологическими или конъюнктурными. Установить же действительные причины внесения исправлений в каждом конкретном случае удастся лишь весьма приблизительно. Нельзя не принимать во внимание, что ко времени подготовки сборника в силу различных обстоятельств — идейного свойства и связанных с особенностями личности Сумарокова — произошло отдаление поэта от двора. Человек гордый и самолюбивый, он считал себя незаслуженно обиженным, и это, естественно, также сказалось на характере осуществленной им правки. Но так или иначе перед нами результат переосмысления Сумароковым важней-

шего отрезка своей жизни и исторических событий, свидетелем которых ему довелось быть. В этом смысле для историка «Оды торжественные» — источник многослойный и достаточно сложный для анализа, но одновременно цельный, ибо является своего рода документальным памятником исторического сознания 1770-х гг.

Торжественные оды Сумарокова, как и полагалось, приурочивались к памятным датам — дням рождения и тезоименитства, годовщинам восшествия на престол и коронаций и другим государственным праздникам. Выражая верноподданнические чувства, стихотворец одновременно стремился напомнить о себе верховной власти, которая иными поэтическими жанрами не интересовалась. За удачную и вовремя поднесенную оду можно было получить повышение по службе, десяток крестьянских душ, награду деньгами или золотой табакеркой. Помимо членов императорской фамилии — адресатов од, они имели и иную аудиторию — узкий круг образованных русских дворян. Уже через несколько десятилетий классическая ода, наполненная греко-римскими мифологическими образами, стала казаться скучной, тяжеловесной, превратилась в анахронизм<sup>1</sup>. Но для современников Сумарокова язык и образный ряд его од были привычны и понятны. Они вполне отвечали господствовавшему стандарту дворянского образования, заданному, в частности, Сухопутным шляхетным корпусом, выпускником которого являлся и Сумароков. И в этом смысле его оды в точности выполняли социальный заказ, и по форме, и по содержанию удовлетворяя потребности потенциальных читателей.

Сам Сумароков, в полном соответствии с представлениями своей эпохи, не сомневался, что его творчество есть форма служения государству и его поэтические произведения

---

<sup>1</sup> «Людам, выросшим на стиле Карамзина, Пушкина, Гоголя, трудно перечитывать тяжелые стихи Сумарокова или труды еще менее даровитых писателей. Нам как-то тяжело признать в себе кровное родство с людьми XVIII века, сознаться, что нашею современностью мы одолжены им», — замечает историк С. В. Ешевский в середине XIX в. (Ешевский 1900).

не менее нужны отечеству, чем ратные подвиги полководцев или труды министров. Это было время, когда литература лишь робко начинала выходить на авансцену общественной жизни. Она еще не завоевала права считаться самостоятельной формой деятельности, еще не имела обретенного позже авторитета, еще не стала «властительницей дум». Это было время расцвета империи, когда власть и культура еще не только не вступили в конфликт между собой, но нуждались друг в друге. Их «роман» в ту пору только-только разворачивался, и ему еще несколько десятилетий предстояло протекать в атмосфере горячей любви, лишь к концу века сменившейся взаимным недоверием, подозрительностью, а позднее и ненавистью<sup>2</sup>.

\* \* \*

Первая из вошедших в сборник од Сумарокова издана отдельной брошюрой в 1755 г. и обращена к Петру Великому. Уже около четырнадцати лет царствовала императрица Елизавета Петровна, чей насильственный захват власти мог быть оправдан единственно тем, что она дочь великого преобразователя России. Культ Петра старательно создавался в это время как одна из основ официальной идеологии и в противовес предшественникам, якобы искажившим заветы реформатора. В восстановлении политических принципов Петра видели основные заслуги Елизаветы; так, Сумароков писал еще в оде 1743 г.: «...Ты Петров воздвигла прах, / Дела его возобновила, / И дух его в себе вместила, / Являя свету прежний страх» (ода Н-III, стр. 3). Таким образом, выбор темы для оды, открывавшей сборник, не случаен. К тому же фигура Петра, тема Петра, несомненно, играли

---

<sup>2</sup> См. об этом: Каменский 1992: 353–354. Английский историк И. Мадариага (Madariaga 1993) не согласна с высказанными здесь соображениями, полагая, что они справедливы только для России. Однако, судя по всему, так думают не все. По крайней мере сходные соображения содержатся в работе двух других англоязычных историков — см. Starn, Partridge 1992. См. также: Вишневецкая 1996: 85.

объединяющую роль для всего цикла сочинений, помещенных поэтом в сборнике «Оды торжественныя».

Но было бы неверно полагать, что в 1755 г. Сумароков опубликовал оду Петру просто из конъюнктурных соображений. Как и для многих его современников, основные постулаты официальной идеологии полностью совпадали с его собственными воззрениями и чувствами. И потому в идейном смысле эта ода для поэта в определенной мере программная: ведь именно Петр создал тот мир, к которому принадлежал Сумароков и частью которого он являлся. К Петру как идеалу государя, к Петру как своего рода божеству, наблюдающему с небес за судьбами России, Сумароков возвращается почти во всех своих последующих одах, посвящает ему произведения, написанные в иных жанрах (см. Riasanovsky 1985: 28–30).

Заслуги Петра, по Сумарокову, достаточно традиционны для русского уха. Он «строит войско», «его рукою» «возведен <...> Град, убежище к покою» (сам Петр, как известно, называл Петербург «парадизом»), он, подобно Самсону, «льва терзал в Полтавском поле»<sup>3</sup>, он «науки насаждает», при нем «умножаются доходы: / Торги начали цвести» и т. д. Однако весьма показательно, что, как свидетельствует ода Сумарокова, традиционный набор заслуг Петра к середине столетия вполне сложился, то есть уже возник тот совпадавший с официальной правительственной доктриной стереотип общественного сознания, который с этого времени оказывал влияние на всю последующую историографию петровского периода русской истории и дожил до наших дней. Лишь с одной из своих оценок Сумароков поспешил. У него Петр «новы души в нас влагает», а уже два десятилетия спустя стало принято считать, что, как было написано в журнале «Всякая всячина» 1774 г., души россиянам дала Екатерина II, а Петр —

---

<sup>3</sup> Сравнение Петра с Самсоном, воплотившееся в главном фонтане Петергофа, было обычным для риторики XVIII в. См., например, «Слово на погребение... Петра Великаго» Феофана Прокоповича (Панегирическая литература 1979: 279–282).

лишь тело (не потому ли Сумароков снял строфу с этой строкой в «Одах торжественных»?).

Чрезвычайно характерно сумароковское сравнение допетровской Руси с новой: «Прежде жили мы в темницах; / Днесь живем в хоромах мы. / Крылась красота в девицах, / В мужех крылись умы»<sup>4</sup>. Как и задумал в соответствии с идеалом регулярного государства Петр, у каждого теперь своя отведенная ему роль, которую он с усердием исполняет: «Земледелец не ленится, / Рукомесленник трудится, / Богатеет мещанин». И даже дворянин, в петровскую эпоху насильно принуждавшийся государем к службе, больше «... не тужит, / Что отечеству он служит: / Он его дражайший сын». Последние слова весьма важны для понимания мировоззрения Сумарокова. Он сам ощущает себя дорогим сыном отечества, родины-матери, воплощенной в фигуре монарха. Патерналистский характер власти, ее взаимоотношений с обществом — одна из ярких типологических особенностей империи вообще, а для России и вовсе давняя традиция. Отсюда и «царь-батюшка», и Петр — отец отечества, и обращение к Екатерине II — «матушка» (официальный титул «Мать отечества», поднесенный ей депутатами Уложенной комиссии в 1767 г., она принять отказалась).

Сумароковская ода Петру Великому увидела свет в третьем номере журнала «Ежемесячные сочинения», издававшегося Петербургской Академией наук под редакцией Г. Ф. Миллера, — журнала нового, только что основанного и на тот момент единственного в России. Миллер был профессиональным историком, а Сумароков (как опять же многие его современники) историей очень интересовался (в 1757 г. он опубликовал здесь же, в «Ежемесячных сочинениях», небольшую работу: «Надписи, означающие лета преставления высочайших персон фамилии царской, в Москов-

---

<sup>4</sup> Спустя примерно пятнадцать лет Сумароков думал уже иначе: «Бредят люди, проповедывающия то, что мы до времен Петра Великого, варвары или паче скоты были; предки наши были не хуже нас...» (Сумароков 1781–1782, VI: 190).

ском Архангельском соборе опочивающих») и уже к этому времени, по-видимому, читал ряд исторических сочинений, популярных в его кругу (см. Стенник 1996). «Как планеты вы стояли, / Как Петра во свет встречали?» — вопрошает он (ода I, стр. 2/2). Между тем, в отличие от истории, астрология тогда в России популярностью не пользовалась и считалась предрассудком. Однако историк-любитель П. Н. Крекшин, с которым Сумароков несомненно был знаком, еще в 1742 г. записал легенду о том, что при рождении Петра I Симеон Полоцкий составил его гороскоп и предсказал ему великое будущее. Первые печатные сведения об этом факте появились лишь в 1780 г. в публикации того же Миллера, но Сумароков, вполне вероятно, читал рукопись Крекшина (см.: Плужников, Симонов 1990; Бронштэн 1995).

Ода Петру, естественно, завершается именем Елизаветы. К ней обращена вторая ода, датированная декабрем 1755 г. Более десяти лет назад закончилась последняя война со Швецией, Россия пожинает плоды мирной жизни, и впервые за все послепетровское время, благодаря реформам П. И. Шувалова, начинает поправляться ее экономическое положение. Но в воздухе снова витает дух войны. Собственно, она уже идет: в мае 1755 г. Франция объявила войну Англии. Всем ясно, что в конфликт неминуемо будут втянуты и другие европейские державы, а значит, и Россия, с 1726 г. связанная союзническими обязательствами с Австрией. И вот уже Сумароков радостно готов, «тихий век возненавидев», ринуться в бой, не сомневаясь, что «победа нам определена». Вся эта ода проникнута воинственным духом, она сама есть призыв к войне. И здесь необходимо сказать несколько слов о том, что подобная воинственность также была в определенной мере порождением петровской эпохи. Одной из характерных черт сформировавшегося в эту эпоху имперского сознания являлось представление о праве и даже обязанности России активно вмешиваться во все европейские дела и принимать участие в решении судеб европейских народов. Сама война

при этом по-прежнему почиталась благом; в ней видели возможность отличиться, приобрести достаток, завоевать славу. Для монарха же успешная война — и вовсе неременный атрибут величия. А поэту-одописцу она давала, таким образом, богатый материал для творческого вдохновения.

Сумароков как будто предвещает победы, которым можно будет посвятить новые оды, тем более что до этого времени особо ярких деяний за Елизаветой Петровной не числилось. Надежды первых лет царствования фактически не оправдались, и даже восстановление петровского наследия оказалось не более чем лозунгом. Уже к середине 1740-х гг. императрица, по-видимому, поняла, что внесенные ее предшественниками изменения в петровскую государственную конструкцию были вполне оправданны, да и необходимость что-либо менять у закрепившейся у власти Елизаветы отпала. Единственным ее достойным оды «деянием» стало основание университета в Москве, которая «В прехвальной зависти своей, / Наук подобно ожидала, / В покрове милости твоей» (ода II). Основной же пафос оды, как и трех последующих (написанных в 1758—1759 гг.), — в преемстве Елизаветы от Петра. В сущности, только этот сюжет и мог служить приемлемым поводом для панегирика, и Сумароков его нещадно эксплуатирует, — впрочем, опять же в полном соответствии с принятой в это время официальной доктриной.

В 1758 г. казалось, что ожидание новых поводов для одических восторгов не обмануло поэта. Русское оружие в целом неплохо показало себя на полях сражений, и Сумароков торжествовал (ода III): «Трясется Фридерик твой трон», «Твой Кенигсберг уже во власти / Петровой Дочери...» (Кенигсберг был взят русскими войсками в январе 1758 г.), и Елизавета — «Царица половины света», чьих врагов, «бросая гром» «разверстым зевом» шуваловских гаубиц, «смерть косит с ужасным гневом». Имперская миссия России не вызывает у поэта никаких сомнений: «Германии, Европе целой, / Потребен твой, Россия, меч!» Именно ей,

России, суждено принести «покой в Европу». Спустя всего несколько месяцев в новой оде Сумарокова царица, которая, как выясняется, «ни новых стран, ни новой дани» не желала, оказывается и вовсе на прусском престоле, и покоренной ею державе автор предлагает ликовать «под Нею, / В веселье времена свой страх». (Заметим, что план присоединения Пруссии действительно рассматривался при елизаветинском дворе, но не был принят.)

Военные успехи меняют статус императрицы. Теперь Елизавета-победительница становится «образцом царей», «Великой Елисавет» и, таким образом, если не равной, то во всяком случае подобной Петру. И все же в одах Сумарокова к Елизавете есть нечто искусственное, вымученное, обязательное. Сама государыня, судя по всему, не слишком вдохновляла поэта. С этим связана, видимо, и нерегулярность появления од. Ни одной в 1756, 1760, 1761 гг. А ведь именно в 1756 г. Сумароков был назначен директором русских театров. Казалось бы, чем не повод для благодарственной оды? В 1759 г. он издает собственный журнал «Трудолюбивая пчела», печатает в нем «Слово похвальное Петру Великому», философские и филологические статьи, эпиграммы, притчи и лишь одну, самую короткую и последнюю, оду Елизавете.

В свое время П. Н. Берков усмотрел в характере журнала Сумарокова оппозиционность — в частности, в посвящении его великой княгине Екатерине Алексеевне, якобы «находившейся в это самое время в немилости у Елизаветы из-за скандальной истории с передачей английскому послу плана войны с Пруссией...» (Берков 1952: 117). На самом деле конфликт Екатерины с Елизаветой произошел совсем по другим причинам (передать английскому послу, с которым она действительно состояла в переписке, план войны великая княгиня не могла, поскольку он был ей неизвестен) и успешно разрешился еще в апреле — мае 1758 г. Поэтому «опальной» в январе 1759 г. Екатерину считать никак нельзя и о «политической демонстрации» со стороны Сумарокова

в данном случае говорить неуместно<sup>5</sup>. Впрочем, Елизавета и вправду не терпела «похвал красоте какой-либо женщины, кроме нее самой». А между тем посвящение Екатерине началось словами: «Умом и красотой, и милостью богиня, / О просвещенная великая княгиня». Дело в том, что красота самой императрицы к этому времени сильно поблекла, и она, опечаленная этим, месяцами не появлялась на публике, много часов проводила у зеркала и почти совсем устранилась от участия в решении государственных дел. Может быть, поэтому и в одах Сумарокова говорится не столько о достоинствах императрицы, сколько о том, что делается ее именем. А вот похвала Екатерине действительно примечательна: за ум и просвещенность Сумароков будет восхвалять ее и позднее, причем появление приведенных выше строк в 1759 г. лишний раз указывает на широкую известность этих качеств будущей императрицы задолго до ее воцарения.

Однако, когда в декабре 1761 г. на трон всходит Петр III, Сумароков сразу же выступает с новой одой (H-IV). Он торжествует: на престоле внук Петра Великого! Пройдет совсем немного времени, и в каждой из своих многочисленных од Екатерине II он без устали будет придумывать разнообразные «очернительные» эпитеты этому короткому царствованию («Нас злоба поглотить хотела», «нестройный бурный ветер», «бедства тень», «несносно горе», «адска злоба» и проч.). А пока: «Уже его таланты зрим: / Сердцами все к нему пылаем, / И все любовью горим». Воинственный император еще не успел одержать ни одной победы, а в его воцарении поэт заранее видит торжество империи и даже очередную, на этот раз символическую, победу над Швецией, — ведь Петр Федорович был внучатым племянником противника Петра I короля Карла XII и мог претендовать на швед-

---

<sup>5</sup> Совершенно несуразным является утверждение Беркова, что поддержка Сумароковым Екатерины «означала борьбу против придворной знати и за „исконное“, старинное, родовитое дворянство» (Берков 1952: 117). Ничего подобного не могло быть хотя бы потому, что Екатерина, будучи немкой, никакого отношения к русской аристократии не имела.

ский трон. Вся ода — призыв к новому государю: «Будь нам отец!..», «Будь Марсом, буди Аполлоном...», «Снабжай премудрым Петр законом, / И милостью Монаршей нас!» Однако в заключительных строках оды при желании можно усмотреть некоторую вольность, допущенную автором. Дело в том, что ни супруга царя Екатерина, ни его сын Павел даже не упоминались в манифесте о восшествии Петра III на престол. Это был знак, хорошо понятный всем, кто хотя бы понаслышке знал обстоятельства жизни двора. Сумароков же осмелился не только назвать в своей оде супругу нового императора по имени, но и обратиться к ней с отдельным призывом. Причем призывает он ее не к тому, чтобы быть, например, верной женой и помощницей царственного супруга, но «предстательницей у Петра», то есть отводит ей самостоятельную роль. Подобная концовка оды, можно предположить, не просто выдавала неуверенность поэта в том, что его призывы к царю будут услышаны, но и требовала определенного гражданского мужества. Как и следующая ода, на погребение Елизаветы, — ведь хорошо известно: Петр III не только не горевал по тетке, но и не скрывал своей радости по поводу ее смерти.

Начальные строки этой оды («Россы! се Елисавета, / Се Она во гробе здесь...») напоминают знаменитые слова Феофана Прокоповича из речи при погребении Петра Великого («Что се есть? До чего мы дожили, о россияне? Что видим? Что делаем? Петра Великаго погребаем!» — Панегирическая литература 1979: 279). Однако основной пафос оды обращен не к Елизавете, а к новому государю. На сей раз уже открыто звучит слово «надежда», а в конце и грозное предупреждение: «О Цари творите милость; / Есть над вами судия!» На этих словах Сумарокова стоит остановиться, поскольку они отражают новое восприятие царской власти, пришедшее в Россию в период петровских реформ и выразившееся в определенной секуляризации фигуры государя. Теперь царь воспринимался уже не как воплощение Бога на земле, а как

один из смертных, хоть и облеченный безграничной властью, но имеющий и определенные обязанности (в частности, «творить милость»), за исполнение которых он должен будет дать отчет Господу.

Хотя ряд исследователей причисляют Сумарокова к так называемой «панинской партии», достоверно нам ничего не известно о том, был ли поэт посвящен в тайну заговора, приведшего к власти Екатерину II. Однако ее восшествие на престол 28 июня 1762 г. он приветствовал как «час неслыханной отрады». И если ее предшественнику Сумароков лишь напоминает, что ему дан дар, «[д]абы ты, Петр, был Петр Великий», то теперь он не сомневается, что «Великий Петр опять рожден». Будущее России представляется ему светлым и прекрасным: правда восторжествует, не будет нищих, установится правый суд, прекратятся гонения. Показательно, что уже в этой первой екатерининской оде императрица предстает Минервой, то есть в том образе, который затем станет популярным и в живописи, и в скульптуре и который, как считают некоторые исследователи, Екатерина сама избрала себе в качестве «мифологического патрона» (см. Рязанцев 1997: 129–132). Все эти идеи повторены и в следующей оде на тезоименитство 1762 г. Слова «[с]трашна вина, не страшен суд» как бы предвосхищают мысли самой Екатерины, высказанные ею в «Наказе Уложенной комиссии», о необходимости соразмерности наказания преступлению и о том, что самым большим наказанием должно быть бесчестие, «в претерпении наказания заключающееся». И снова Екатерина здесь предстает Минервой, да к тому же с эпитетом «премудрая».

Подобная высокая оценка Сумароковым качеств Екатерины очевидным образом свидетельствует, что по крайней мере в это время он не разделял взглядов воспитателя Павла Н. И. Панина, видевшего в императрице лишь временную фигуру, занимающую престол до совершеннолетия его воспитанника. Для Сумарокова Екатерина с самого начала — самодержавная правительница.

Спустя лишь месяц Сумароков пишет новую оду (ода IX), отличающуюся чрезвычайной насыщенностью разнообразными сюжетами. Во-первых, здесь рядом с императрицей впервые появляется ее сын Павел — пока что в образе «нежного младенца» (цесаревич родился в 1754 г., и с ним еще не связываются никакие конкретные надежды). Во-вторых, целые три строфы оды (5–7) посвящены популярной в то время теме географических изысканий. Седьмая строфа содержит намек на неудачу Первой камчатской экспедиции и развернувшуюся по этому поводу в конце 1750-х — начале 1760-х гг. дискуссию. Миллер, с которым Сумароков поддерживал дружеские отношения, в 1758 г. опубликовал в «Ежемесячных сочинениях» свой знаменитый труд «Описание морских путешествий по Ледовитому и по Восточному морю, с Российской стороны учиненных», где доказывал невозможность кораблеплавания в этом регионе. Ему возражал М. В. Ломоносов — извечный противник и Миллера, и Сумарокова. В 1763 г. Ломоносов составил «Краткое описание разных путешествий по Северным морям и показание возможного проходу Сибирским океаном в Восточную Индию». Позднее, в мае 1764 г., проект Ломоносова стал основой для указа о снаряжении Второй камчатской экспедиции, однако до принятия этого решения план экспедиции активно обсуждался (см. Миллер 1996: 419–427), и не случайно в ноябрьской оде 1763 г. Сумароков вновь писал о русских кораблях, плывущих к Японии, и упоминал имя Беринга. Как можно понять из не слишком внятных слов оды на новый 1763 г., поэт полагал, что причиной неудач экспедиции были не столько природные условия, сколько злой рок, — но в споре он очевидно поддерживал сторону Миллера. Третья примечательная особенность этой оды — ее заключительная строка, где говорится о восстановлении золотого века. Подобных слов в одах, адресованных Елизавете, не было, но, как видно, ужасы короткого царствования Петра III привели к переоценке ценностей.

Если сентябрьская ода 1763 г. достаточно банальна и никаких новых оригинальных мыслей не содержит, то ода, датированная ноябрем того же года, — настоящий гимн империи. Здесь уместно заметить, что сама тема уже упомянутого выше русского имперского сознания XVIII в. лишь недавно стала обсуждаться в научной литературе и остается до сих пор почти неизученной. Данная же ода Сумарокова, как и последующие, представляет собой замечательный источник для рассуждений на эту тему. Ее основная идея — торжество славян, потомков и наследников древних кельтов<sup>6</sup>. В своих завоевательных планах Сумароков выступает тут как истинный предтеча многих представителей русской общественной мысли XIX—XX вв. В его воображении русские корабли плывут к Японии, бросают якоря у берегов Филиппин, Россия покоряет Китай, а Тигр с Евфратом, «[п]реждней радостью полны, / По России потекут», — и вот уже вся Азия под властью российского скипетра. Эта же идея вновь, с еще большей энергией, воспроизводится в апрельской оде 1764 г. (на день рождения императрицы): «Восток России покорим: / Дойдем до жаркаго мы юга, / Земнаго нова полукруга, / Попрем ко Азии брега...» Характерна убежденность поэта в том, что империя — есть благо, ибо в ней все народы «[е]демский составляют лик». Империя принимает всех, в том числе и немецких колонистов, которых Екатерина призвала в Россию как раз в 1764 г. Им Сумароков обещает, что Россия станет для них, как и для русских, матерью. И одновременно «поздны Россов дети» будут диктовать другим народам свои законы. Здесь проявляется характерное для российской империи, как и для других континентальных империй, стремление к интеграции всех входящих в ее состав народов в единое целое, к универсализации имперского пространства.

Еще одна обязательная, по Сумарокову, компонента империи — расцвет искусств («Когда по днесь котора преж-

---

<sup>6</sup> Мысль о происхождении славян, как, впрочем, и других европейских народов того времени, от кельтов была распространена в исторической литературе XVIII в. Сумароков вновь возвращается к ней в одах 1769–1770 гг.

де, / Без них Империя цвела?»); без покровительства музам империя невозможна, это уже не империя. В этой мысли еще одна грань сумароковского убеждения в государственной значимости своего творчества. Но, что удивительно, поэт был не далек от истины. Действительно, история крупнейших империй демонстрирует немало примеров поддержки литературы и искусств (естественно, не оппозиционных), нередко рассматривавшейся как задача государственной важности. Впрочем, в полном соответствии с идеями века у Сумарокова высшая власть не только покровительствует, но и сама «...просвещает, / Премудростию наши дни» (ода XIV) и стремится «[с]вой народ исправить» (ода XV). В этих строках прочитывается солидарность поэта с представлениями тогдашних властителей дум Европы об обязанностях просвещенного монарха. Надо полагать, разделял Сумароков и мысль о том, что просвещенный государь должен наделить своих подданных разумными и справедливыми законами. Так, собственно, понимала свой долг и сама Екатерина II. Однако на содержание новых законов поэт и императрица, как выяснилось, смотрели по-разному.

В течение всего 1765 г. Екатерина работала над, пожалуй, самым известным своим произведением — «Наказом Уложенной комиссии». Закончив труд, «назначила <...> разных персон, вельми разно мыслящих» для обсуждения своего детища, и «тут при каждой статье родились прения» (Записки Екатерины 1907: 544–545). Среди «разно мыслящих» был и Сумароков, а главным предметом спора с державным автором стали намеки Екатерины на желательность ликвидации крепостного права<sup>7</sup>. Соглашаясь в принципе с тем, что и для государства, и для народа свобода лучше несвободы, поэт опасался «своевольства» и утверждал: «Между крепостного

---

<sup>7</sup> Еще ранее, когда по инициативе Екатерины II Вольное экономическое общество объявило конкурс на лучшую работу о крестьянской собственности, Сумароков заметил: «... свобода крестьянская не токмо обществу вредна, но и пагубна, а почему пагубна, того и толковать не надлежит» (цит. по: Соловьев 1988–2000, XIV: 97).

и невольника разность: один привязан к земле, а другой — к помещику». «Как это сказать можно? — удивилась императрица. — Отверзите очи!» «Сделать русских крепостных людей вольными, — продолжал, однако, Сумароков, — нельзя: скудные люди ни повара, ни кучера, ни лакея иметь не будут и будут ласкать слуг своих, пропуская им многия бездельства, дабы не остаться без слуг и без повинующихся им крестьян; и будет ужасное несогласие между помещиками и крестьянами, ради усмирения которых потребны многие полки, и непрестанная будет в государстве междоусобная брань, и вместо того, что ныне помещики живут покойно в вотчинах [«И бывают зарезаны отчасти от своих», — замечает на полях императрица], вотчины их превратятся в опаснейшия им жилища, ибо они будут зависеть от крестьян, а не крестьяне от них [«не от роду», — добавляет Екатерина]. В других государствах и в Украине другое сему основание, а у нас этого быть без отъятия помещичьяго покоя не может <...> все дворяне, а может быть, и крестьяне сами такую вольностию довольны не будут, ибо с обеих сторон умалится усердие. А это примечено, что помещики крестьян, а крестьяне помещиков очень любят, а наш низкий народ никаких благородных чувствий еще не имеет [«И иметь не может в нынешнем состоянии», — снова делает заметку императрица]. Но Сумароков не понимает: «Продавать крестьян, как скотину, не должно; но где же брать, когда крестьяне будут вольны? И только будут к опустошению деревень: холопей набери, а как скоро чему-нибудь его научишь, так он и отойдет к знатному господину, ибо там ему больше жалованья, а дворяне учат людей своих брить, волосы убирать, кушанье варить и проч. И так всяк будет тратить деньги на других, выучивая». В результате императрица сделала многозначительный вывод: «Господин Сумароков хороший поэт, но слишком скоро думает, чтоб быть хорошим законодателем; он связи довольной в мыслях не имеет, чтоб критиковать цепь, и для того привязывается к наружности колец,

составляющих цепь, и находит, что здесь или там ошибки есть, которых пороков он бы оставил, если б понял связь» (Сб. ИРИО 1872, X: 75–87).

Разногласия поэта и императрицы по одному из важнейших для нее вопросов конечно же не могли не сказаться на ее к нему отношении, и это необходимо иметь в виду, говоря об обстоятельствах его карьеры в последующие годы. Вполне естественно в данной ситуации, что в одах Сумарокова конца 1760-х гг. мы практически не находим упоминаний об Уложенной комиссии — самой шумной сенсации тех лет. Лишь в оде XVI мы обнаруживаем строку «Готовит новыя уставы...». В двух заключительных строфах этой оды речь идет о предстоящем отъезде Екатерины из Петербурга: она отправлялась в свое знаменитое путешествие по Волге, а затем в Москву, на заседания комиссии. С путешествием императрицы связан и сюжет следующей оды. Проплывая вдоль берегов Волги, Екатерина, по мысли поэта, должна думать не о том, как обустроить эту землю, а вспоминать воинские подвиги своих предшественников. Сумароков пускается в далекий исторический экскурс и славословит Святослава, Дмитрия Донского, Ивана IV, благодаря подвигам которых «[д]рожат Орды, Стамбул бледнеет, / И горда Порта каменеет...», «... вся Греция тряслася, / Византия едва спаслася...» и проч., тем самым как бы подсказывая государыне направление внешнеполитической экспансии. Через год (показательно, что ни в июне, ни в сентябре, ни в ноябре 1767 г. Сумароков од не писал), когда уже стало ясно, что скорых успехов от Уложенной комиссии ждать не приходится, вдруг оказывается, что вся Россия «вопиет»: «Дай законы мне полезны». По всей видимости, именно депутатов Уложенной комиссии, увязших в бесплодных спорах по мелким вопросам, подразумевает Сумароков под словами «сонм достойнейших людей», призывая их соответствовать «монаршей мудрой воле». В целом же ода апреля 1768 г. почти целиком построена на пересказе собственных деклараций Екатерины II. Так,

например, строфы 6/5/5 и 8/8/7 можно сравнить с одной из заключительных статей «Наказа»: «Мы сотворены для Нашего народа, и по сей причине мы обязаны говорить о вещах так, как они быть должны. Ибо, Боже Сохрани, чтобы после окончания сего законодательства был какой народ больше справедлив и, следовательно, больше процветающ на земле; намерение законов наших было бы не исполнено: несчастие, до которого я дожить не желаю!» Еще ранее, в инструкции генерал-прокурору Сената князю А. А. Вяземскому, Екатерина писала: «Я иных видов не имею, как наивящее благополучие и славу отечества и иного не желаю, как благоденствия моих подданных, какого б они звания ни были» (Чтения 1858, I: 101).

Между тем в июне того же 1768 г. мысли Сумарокова заняты уже совсем иным. Пройдет еще полгода, прежде чем будет объявлена война с Турцией и начнет снаряжаться экспедиция в Средиземное море, а поэт, как оракул, уже прямо вопрошает: «Византия, Архипелаг, / Увидят ли Российский флаг? / О естыли бы то было вскоре!» Впрочем, Сумароков, вероятно, знал, что план Архипелагской экспедиции активно обсуждался при дворе уже с весны 1768 г., когда в Италию под предлогом поправления здоровья, а скорее всего, с тайной политической миссией отправился А. Г. Орлов. Летом этого же года между Орловыми и Н. И. Паниным возник спор о возможном участии греков в приближающейся войне (см. Смилянская 1996: 90–92). Сумарокову же вновь, как и более десяти лет назад, не терпится воспеть грядущие военные победы. Теперь он посягает уже не только на Японию, но и на Америку. И это в то время, когда русско-английские отношения переживали один из наиболее благополучных периодов за все екатерининское царствование. Аппетит, как известно, приходит во время еды, и вот уже в оде на взятие Хотина (крепость была взята 10 сентября 1769 г.) в самый разгар первой русско-турецкой войны Сумароков фактически разворачивает перед читателем перечень притязаний,

позднее, перед второй русско-турецкой войной, воплотившихся в знаменитом Греческом проекте<sup>8</sup>. Поэт предрекает гибель Оттоманской империи и возрождение Византии: «Главу восточный Рим подьемлет...» Его амбиции простираются аж до Египта («Каир развеем яко прах»), напряжение возрастает («Попрем ток вод, дубровы, камень, / Пройдем сквозь пыль, сквозь дым и пламень...»), уже «Порта гордая дрожит», вот-вот «[с]юпрянет Оттоман со трона» — и вдруг неожиданный финал. В последней строфе — мольба к Богу о мире.

Легче всего объяснить это противоречие определенной раздвоенностью сознания, характерной для XVIII в. Наряду с почитанием военных побед, повышающих престиж государства, под влиянием Просвещения в сознание людей начинают проникать и гуманистические идеи, а среди них и представление о мире как одной из высших ценностей. Однако уже следующая ода предлагает иное решение. На первый взгляд, в ней те же идеи — и грядущая «премена» в Греции, и «[п]адуший Оттоманов трон», и прочее в этом же роде. Есть и новый призыв к Господу о мире. Но, в отличие от предыдущей оды, здесь «Всевышний нам речет», что мир наступит лишь тогда, когда враг будет окончательно сокрушен. Появляется тут и еще один новый мотив, ставший особенно популярным уже в следующем веке, — единство славянских народов: Сумароков напоминает об их общем происхождении от кельтов и об их прежних подвигах, которые «прославлял весь свет». В оде же от сентября 1770 г., где уже «Стамбула имя исчезает», война с Турцией и вовсе рассматривается как выполнение Россией особой миссии по отношению ко всей Европе. Следует заметить, что именно так воспринимала войну с Оттоманской империей и Екатерина, призывавшая христианские народы к своего рода новому крестовому походу

---

<sup>8</sup> «Поборствует России рок / Возставить имя Константина...», — пишет Сумароков в оде XXIII, и уже через несколько лет, когда у Екатерины рождается второй внук, его называют Константином, и именно его императрица прочит на трон проектировавшейся ею Греческой империи.

и недоумевавшая, почему этот призыв не находит должного отклика.

В сущности, выстраиваемая Сумароковым конструкция как раз и демонстрирует наиболее характерные черты русского имперского сознания второй половины XVIII в.: уверенность в мессианском предназначении России, в ее праве на решение судеб других народов, которым она несет благоденствие, на объединение всех славян, на восстановление под своей эгидой Восточно-Римской империи. И все это посредством войн и одновременно с мольбой о мире. Как известно, екатерининское время было временем активной внешнеполитической экспансии, успешно продолжившей дело Петра Великого. Блистательные победы российского оружия (одну из них — Чесменскую — Сумароков описывает в оде XXIII) не просто вселяли естественную гордость в русские сердца, но и подогревали настроения, отразившиеся в сумароковских одах, культивируя национальное тщеславие.

Еще одной характерной чертой имперского по сути сознания Сумарокова является его историчность. Притязания России он постоянно подкрепляет примерами из истории, полагая, таким образом, что право на власть над другими народами принадлежит ей в силу исторической закономерности. При этом, как, во всяком случае, свидетельствуют оды Сумарокова, его историческое сознание достаточно цельно. Уже упоминавшуюся раздвоенность, ставшую характерной для многих его младших современников<sup>9</sup>, он никогда не испытывал. Для него екатерининская эпоха — прямое и естественное продолжение истории России: от древнейших ее времен через петровские преобразования ко дню современному. Примечательно также и то, что, в отличие от идейных последователей Сумарокова в XIX в., в его обоснованиях имперских притязаний России преобладает политический, а не религиозный мотив. Торжество России для него — это прежде всего торжество государства, империи.

---

<sup>9</sup> О некоторых особенностях русского исторического сознания в XVIII в. см.: Каменский 1991: 14–26.

В последних одах Сумарокова (1771–1774 г.) при желании можно вновь увидеть элементы оппозиционности, поскольку более половины из них посвящены Павлу и его жене, великой княгине Наталье Алексеевне. Первая из этих од написана в 1771 г. к тезоименитству великого князя. Момент выбран не случайно: в 1771 г. наследнику исполнилось 17 лет, он достиг совершеннолетия, и в определенных кругах русского общества (в первую очередь, конечно, в «панинской партии») полагали, что если Екатерина и не уступит ему трон, то по крайней мере разделит с ним бремя власти. И Сумароков, хотя и ставит мать в пример сыну, открыто говорит о нем как о будущем монархе, призывая его быть и «российским Ахиллесом», и «Сократом на троне». Здесь, несомненно, переключка с одой, обращенной к отцу Павла, Петру III. И так же как и в оде 1762 г., поэт напоминает своему державному адресату о высшем Божьем суде: «Не сносят никогда во гробы / Цари сияния венца».

В 1772 г., однако, Сумароков вновь пишет оду Екатерине (ода XXV), причем показательно, что в десяти ее строфах императрица названа по имени лишь однажды. Основной же мотив оды — борьба с некими суевериями и невежеством, в которые Екатерине предлагается «вонзить кинжал». Стоит вспомнить, что в момент написания этой оды Сумароков в Москве боролся с местными властями за реализацию своего проекта создания театра в первопрестольной, и раздражение, которым проникнута вся ода, вполне вероятно, направлено именно против них. Можно услышать здесь также отголоски чумного бунта 1771 г., ставшего проявлением характерных для народных масс суеверий и невежества.

Спустя год у поэта появляется новый адресат — великая княгиня Наталья Алексеевна; ее свадьба с наследником престола состоялась в сентябре 1773 г. Сумароков вспоминает, что Натальей звали и мать Петра I, предлагая великой княгине произвести на свет столь же великого государя. Но все же примером принцессе должна служить прежде всего

Екатерина, стремящаяся «[в]ести Россию в совершенство»<sup>10</sup>. Ода наполнена поучениями будущей императрице, которые при желании можно счесть и напоминаниями императрице царствующей. Особую силу сумароковский стих приобретает, когда речь заходит о необходимости союза государя с подданными: «Монархи всенародно благо; / Но все величие их наго, / Когда несправедна их власть».

Впрочем, предположение об оппозиционности Сумарокова вряд ли справедливо. Уже ода Екатерине на первый день 1774 г., пожалуй, его развеивает. В ней примечательно упоминание Румянцева, стяжавшего к этому времени славу великого полководца и как раз готовившегося к последней кампании русско-турецкой войны. Поэт предвосхищает возвращение Румянцева в Петербург как триумфатора. Действительно, по окончании войны в 1775 г. планировалось возвести для встречи полководца триумфальные ворота, но Румянцев от этих почестей отказался. Еще одна историческая реалья, упоминаемая в этой оде, — Воспитательный дом в Москве, основанный еще в 1764 г.

На первый день 1774 г. Сумароков пишет еще две оды — Павлу и его жене. Их содержание не отличается какими-либо новыми находками, разве что обращает на себя внимание призыв к Павлу не поддаваться лести, а также встречающееся в адресованной ему оде словосочетание «общая польза». Это понятие, введенное в обиход при Петре Великом, с первой четверти XVIII в. стало одной из формул официальной идеологии (см. Черная 1989). Однако примечательно, что Сумароков акцентирует внимание на заботе об общей пользе со стороны не столько подданных, сколько государя.

Мотив поучения государей (постоянное напоминание им об их долге перед подданными, осуждение деспотизма), появляющийся в одах Сумарокова в екатерининское время,

---

<sup>10</sup> В этой оде у Сумарокова впервые появляется словосочетание «под сению Екатерины», повторенное затем Г. Р. Державиным в стихотворении «На взятие Измаила».

характерен для всей литературы и публицистики эпохи Просвещения. У Сумарокова наиболее явственно он звучит в «Димитрии Самозванце» (1770). Но было бы совершенно неверно усматривать здесь проявление своего рода вольнодумства. Напротив, Екатерина всячески поощряла распространение подобных идей, подчеркивая, что она сама не только не деспот, но образец монарха, пекущегося о благе подданных. Так что и в этом сумароковские оды являются как бы поэтическим изложением официальной доктрины.

Цикл од, включенных в сборник «Оды торжественные», венчает ода на мир с турками, подписанный в июле 1774 г. Сумароков, как и вся Россия, явно устал от войны. Он уже не строит завоевательных планов. Напротив, с явной горечью поэт замечает: «Во время брани спят науки, / Художества тупеют руки, / И тяготеет нивой плуг». Теперь оказывается, Россия вынуждена была воевать, защищая себя, — о ее всемирно-исторической роли уже не говорится ни слова. Стоит вспомнить, что ода написана в разгар пугачевщины.

Так замыкается своеобразный круг. Лишь еще две оды, не включенные в сборник, выйдут из-под его пера. Верный сын отечества, он проведет последние годы жизни в нужде, а его имущество будет распродано за долги. Конечно, именно этими печальными обстоятельствами в первую очередь объясняется отсутствие новых образцов его одического вдохновения. Но, вероятно, Сумароков почувствовал и наступление другой эпохи, более прагматичной, более жесткой. Не то чтобы в ней не было места одам — было. Но она требовала иного способа выражения мысли, иного образного ряда. И верноподданнические чувства, и имперские амбиции, и гордость за славные дела предков нуждались в ином, более утонченном, более, как сказали бы в XX веке, интеллигентном обрамлении. Из слуги престола русский дворянин все больше превращался в частного человека. Все это уже скоро явил Державин в своей «Фелице».

Сумарокову повезло, потому что он жил в спокойную эпоху, когда сердце поэта билось в унисон с ритмом торжественной оды, демонстрировавшей его преданность власти, когда поэтов не арестовывали и не преследовали, поскольку справедливо видели в них не потенциальных противников, а могущих при случае пригодиться и к тому же услаждающих слух союзников. Но по прошествии времени оказалось, что эпоха эта была переходной и короткой — и для страны, и для литературы. И сделав свое дело — озвучив то, что полагалось озвучить, заявив, что в России есть литература и что поэта надо уважать, — Сумароков оказался в сущности забыт.

## Литература

- АГС — Архив Государственного совета. Т. 1: Совет в царствовании имп. Екатерины II (1768—1796). СПб., 1869.
- Адодуров 1731 — [Адодуров В. Е.] Anfangs-Grunde der Russischen Sprache // Teutsch-Lateinisch- und Russischen Lexicon... СПб., 1731. [Цит. по: Unbegaun 1969].
- Алексеев 1981 — Алексеев А. А. Эпический стиль «Тилемахиды» // Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981.
- Алексеева 1996а — Алексеева Н. Ю. «Рассуждение о оде вообще» В. К. Тредиаковского // XVIII век: Сб. 20. СПб., 1996.
- Алексеева 1996б — Алексеева Н. Ю. Подносные стихи петербургских немцев (1720—1730) // Берковские чтения в Ин-те русской лит.-ры. Доклад. СПб., 18 декабря 1996 г.
- Алексеева 2000 — Алексеева Н. Ю. Становление русской оды (1650—1730-е гг.): Автореф. дис. ... канд. филологических наук. СПб., 2000.
- Амвросий Серебрянников 1778 — [Московской Акад. Префект Иеромонах Амвросий]. Краткое руководство к оратории российской, сочиненное в Лаврской семинарии, в пользу юношества, красноречию обучающегося. М., 1778.
- Анисимов 1986 — Анисимов Е. В. Россия в середине XVIII века: борьба за наследие Петра. М., 1986.
- Анненков 1957 — Дневник курского помещика И. П. Анненкова как исторический источник // Материалы по истории СССР. М., 1957. ([Вып.] V: Документы по истории XVIII века).
- Бантыш-Каменский 1882 — Бантыш-Каменский Н. Н. Дипломатическое собрание дел между Российским и Китайским государствами с 1619—1792-й год <так!>, составленное по документам, хранящимся в Московском архиве Государственной Коллегии Иностранных дел. Казань, 1882.

- Барсов 1981 — Российская грамматика Антона Антоновича Барсова / Под ред. Б. А. Успенского. М., 1981.
- Бельгард 1747 — *Бельгард*. Совершенное воспитание детей содержащее в себе; молодым знатного рода и шляхетного достоинства людям; благопристойные маниры и приличные поведении... СПб., 1747.
- Бердников 1997 — *Бердников Л. И.* Счастливый феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX века. СПб., 1997.
- Берков 1935 — *Берков П. Н.* Ранние русские переводчики Горация (К 2000-летию со дня рождения Горация) // Известия АН СССР. Отд. обществ. наук. 1935. № 10.
- Берков 1936 — *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени: 1750—1765. М.; Л., 1936.
- Берков 1951 — Сатирические журналы Н. И. Новикова / Под ред. П. Н. Беркова. М.; Л., 1951.
- Берков 1952 — *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952.
- Берков 1964 — *Берков П. Н.* Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Ч. 1. Л., 1964.
- Берков 1981 — *Берков П. Н.* Немецкая литература в России в XVIII веке // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981.
- Бильбасов 1900 — *Бильбасов В. А.* История Екатерины Второй. Т. 1—2. Берлин, 1900.
- Биллярский 1865 — Материалы для биографии Ломоносова / Собр. экстраординарным академиком Биллярским. СПб., 1865.
- Богданович 1763 — *Богданович И. Ф.* Две оды: На красоту; Против красоты // Невинное упражнение. 1763. № 63.
- Богданович 1957 — *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. Л., 1957.
- Бронштэн 1995 — *Бронштэн В. А.* Астрологические материалы о Петре Первом в архиве Г. Ф. Миллера // Букинистическая торговля и история книги. Вып. 4. М., 1995.

- Булгаков 1913/1993 — *Булгаков С. В.* Настольная книга для священно-церковно-служителей: В 2 т. Харьков, 1913. (Репринт: М., 1993).
- Быкова 1962 — *Быкова Т. А.* К истории текста «Од торжественных» А. П. Сумарокова // XVIII век: Сб. 5. М.; Л., 1962.
- Вайнштейн 2005 — *Вайнштейн О.* Денди. Мода. Литература. Стиль жизни. М., 2005.
- Веселая 1997 — Путь к трону: История дворцового переворота 28 июня 1762 года / Сост., предисл. и коммент. Г. А. Веселой. М., 1997. (Русские мемуары).
- Виндт 1926 — *Виндт Л.* Басня сумароковской школы // Поэтика: Сб. 1. Л., 1926.
- Виноградов 1938 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М., 1938.
- Винокур 1959 — *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Вишневская 1996 — *Вишневская И. А.* Аплодисменты в прошлое. М., 1996.
- Волков 1953 — Ф. Г. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953.
- Вольтер 1974 — *Вольтер.* Эстетика / Пер. Л. Зониной и Н. Наумова. М., 1974.
- Вольтер 1996 — *Вольтер.* Философские сочинения. М., 1996.
- Воспоминания 1962 — М. В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников. М.; Л., 1962.
- Вроон 1995 — *Вроон Р.* «Читалагайские оды» (К истории лирического цикла в русской литературе XVIII века) // Гаврила Державин: 1743—1816 / Под ред. Е. Эткинда и С. Ельницкой. Нортфилд; Вермонт, 1995. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV).
- Гаспаров 1977 — *Гаспаров М. Л.* Легкий стих и тяжелый стих // *Studia metrica et poetica.* II. Тарту, 1977. (Учен. зап. ТГУ. Вып. 420).
- Гаспаров 1982 — *Гаспаров М. Л.* Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII в. // *Russian Literature.* 1982. Vol. XII (II).

- Гаспаров 1984а — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.
- Гаспаров 1984б — *Гаспаров М. Л.* Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л., 1984.
- Гаспаров 1997 — *Гаспаров М. Л.* Поэзия Пиндара // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 1. М., 1997.
- Гаспаров 2003 — *Гаспаров М. Л.* Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова: некоторые коррективы // Новое литературное обозрение. 2003. № 59.
- Голеневский 1777 — Собрание сочинений с переводами Ивана Голеневского. СПб., 1777.
- Грациан 1742 — *Грациан Б.* Придворной человек... СПб., 1742.
- Греков 1960 — *Греков В. И.* Очерки истории русских географических исследований в 1725–1765 гг. М., 1960.
- Гринберг 1990 — *Гринберг М. С.* Об отношениях Сумарокова и Ломоносова в 1740-х годах // *Annales Instituti philologicae slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae* // *Slavica*. Vol. XXIV. Debreczen, 1990.
- Гринберг, Успенский 1992 — *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI.
- Гудзий 1966 — *Гудзий Н. К.* История древней русской литературы. 7-е изд. М., 1966.
- Гуковский 1927а — *Гуковский Гр.* Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии) // *Поэтика: Сб. III*. Л., 1927.
- Гуковский 1927б — *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.
- Гуковский 1928 — *Гуковский Гр.* К вопросу о русском классицизме: Состязания и переводы // *Поэтика: Сб. IV*. Л., 1928.
- Гуковский 1929 — *Гуковский Гр.* О русском классицизме // *Поэтика: Сб. V*. Л., 1929.
- Гуковский 1936 — *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750–1760-х годов. М.; Л., 1936.

- Гуковский 1940 — *Гуковский Г. А.* Эмин и Сумароков // XVIII век: Сб. 2. М.; Л., 1940.
- Гуковский 1958 — *Гуковский Г. А.* Русская литература в немецком журнале XVIII века // XVIII век: Сб. 3. М.; Л., 1958.
- Гуковский 2001 — *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общая ред. и вступ. ст. В. М. Живова. М., 2001.
- Дарвин 1988 — *Дарвин М. Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988.
- Державин 1957 — *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957.
- Дмитриев 1895 — *Дмитриев И. И.* Сочинения / Ред. и примеч. А. А. Флоридова. Т. I–II. СПб., 1895.
- Дружинина 1955 — *Дружинина Е. И.* Ключук-Кайнарджийский мир 1774 г. (Его подготовка и заключение). М., 1955.
- Егунов 1964 — *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л., 1964.
- Екатерина и Потемкин 1997 — Екатерина II и Потемкин. Личная переписка: 1769–1791. М., 1997. (Лит. памятники).
- Еремин 1948 — *Еремин И. П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Тр. Отд. древнерусской литературы. Т. 6. М.; Л., 1948.
- Ефремов 1867 — *Ефремов П. А.* Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867.
- Ешевский 1900 — *Ешевский С. В.* Сочинения по русской истории. М., 1900.
- Живов 1990 — *Живов В. М.* Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1990.
- Живов 1994 — *Живов В. М.* Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» // История культуры и поэтика. М., 1994.
- Живов 1996 — *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.

- Живов 2001 — *Живов В.* XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хроносом // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.
- Живов 2002 — *Живов В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Третьяковский, Ломоносов, Сумароков // Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002.
- Живов, Успенский 1987 — *Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.
- Западов 1984 — *Западов А. В.* Поэты XVIII века (А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков). М., 1984.
- Записка Екатерины 1875 — Собственнооручная записка Екатерины II об ограничении винокурения // Русская старина. 1875. № 12.
- Записки Екатерины 1907 — Сочинения императрицы Екатерины II... Т. 12: Автобиографические записки. СПб., 1907.
- Зорин 2001 — *Зорин А.* Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001.
- Истинная политика 1745 — Истинная политика знатных и благородных особ... 2-е изд. СПб., 1745.
- Истомин 1898 — *Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений М. М. Хераскова, А. П. Сумарокова и Императрицы Екатерины II в лексическом, этимологическом, синтаксическом и стилистическом отношениях. Варшава, 1898.
- История 1995–1996 — История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век / Под ред. Ю. Д. Левина. В 2 т. СПб., 1995–1996.
- Каменский 1991 — *Каменский А. Б.* Архивное дело в России XVIII в.: историко-культурный аспект. М., 1991.

- Каменский 1992 — *Каменский А. Б.* Под сению Екатерины: Вторая половина XVIII века. СПб., 1992.
- Кантемир 1956 — *Кантемир А.* Собрание стихотворений. Л., 1956.
- Капнист 1960 — *Капнист В. В.* Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1960. Т. I.
- Карамзин 1984 — *Карамзин Н. М.* Сочинения / Сост. Г. П. Макогоненко. Л., 1984. Т. II.
- Карташев 1959 — *Карташев А. В.* Очерки по истории Русской церкви: В 2 т. Париж, 1959.
- Клейн 1993 — *Клейн И.* Русский Буало? (Эпистола Сумарокова «О стихотворстве» в восприятии современников) // XVIII век: Сб. 18. СПб., 1993.
- Клейн 1995 — *Клейн И.* Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте // XVIII век: Сб. 19. СПб., 1995.
- Клейн 2005 — *Клейн И.* Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.
- Клокман 1951 — *Клокман Ю. Р.* Фельдмаршал Румянцев в период русско-турецкой войны 1768–1774 гг. М., 1951.
- Кобеко 1887 — *Кобеко Д.* Цесаревич Павел Петрович (1754–1796): Историческое исследование. 3-е изд., доп. СПб., 1887.
- Козельский 1769 — *Козельский Ф.* Элегии и письмо. СПб., 1769.
- Козельский 1778 — *Козельский Ф.* Сочинения: В 2 т. СПб., 1778.
- Крекшин 1788 — *Крекшин П.* Краткое описание славных и достопамятных дел Императора Петра Великого. СПб., 1788.
- Куник 1865 — *Куник А.* Сб. материалов для истории Имп. Акад. наук в XVIII веке. Ч. I–II. СПб., 1865.
- Ларошфуко 1993 — *Ларошфуко Ф. де.* Мемуары. Максимы. М., 1993. (Лит. памятники).

- Лебедев 1863 — *Лебедев П. С.* Графы Никита и Петр Панины. СПб., 1863. (Опыт разработки новейшей русской истории по неизданным источникам. Т. 1).
- Левитт 1994 — *Левитт М.* К истории текста «Двух эпистол» А. П. Сумарокова // Маргиналии русских писателей XVIII века. СПб., 1994.
- Левитт 1995 — *Левитт М.* Сумароков — читатель Петербургской библиотеки Акад. наук // XVIII век: Сб. 19. СПб., 1995.
- Левитт 1999 — *Левитт М.* Пасквиль, полемика, критика: «Письмо... писанное от приятеля к приятелю» (1750 г.) Третьяковского и проблема создания русской литературной критики // XVIII век: Сб. 21. СПб., 1999.
- Летопись РАН — Летопись Российской акад. наук. СПб., 2000. Т. I: 1724–1802.
- Ливанова 1952 — *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: В 2 т. М., 1952.
- Ломоносов 1751 — *Ломоносов М. В.* Собрание разных сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1751.
- Ломоносов 1778 — <...> М. В. Ломоносова Собрание разных сочинений в стихах и прозе. [М.], 1778. Кн. 1–3.
- Ломоносов 1784–1787 — Полное собрание сочинений М. В. Ломоносова... СПб., 1784–1787. Ч. 1–6.
- Ломоносов 1891–1948 — *Ломоносов М. В.* Сочинения: В 8 т. СПб.; М.; Л., 1891–1948.
- Ломоносов 1950–1959 — *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950–1959.
- Лонгинов 1871 — *Лонгинов М.* Последние годы жизни Александра Петровича Сумарокова (1766–1777) // Русский архив. 1871. Год девятый. № 7–8.
- Лотман, Успенский 1996 — *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры... // Успенский Б. А. Избранные труды. 2-е изд. Т. II. М., 1996.

- Луцевич 1980 — *Луцевич Л. Ф.* Поэзия А. П. Сумарокова: Автореф. дис. ... канд. филологических наук. Ленинградский гос. пед. ин-т им. Герцена. Л., 1980.
- Майков 1867 — *Майков В. И.* Сочинения и переводы. СПб., 1867.
- Майков 1966 — *Майков В.* Избранные произведения. Л., 1966.
- Материалы — Материалы для истории Имп. Акад. наук. СПб., 1889. Т. V–VI.
- Мерзляков 1812 — *Мерзляков А. Ф.* Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Тр. Общества любителей российской словесности при Имп. Московском университете. М., 1812. Ч. I.
- Миллер 1996 — *Миллер Г. Ф.* Сочинения по истории России: Избранное. М., 1996.
- Михеева 1979 — *Михеева Т. С.* Жанровое своеобразие торжественных од Сумарокова // Преимущество в развитии жанров русской литературы: Сб. трудов. М., 1979.
- Мнения 1752 — Мнения Цицеронова из разных его сочинений собранныя аббатом Оливетом... СПб., 1752.
- Моралисты 2004 — *Ларошфуко Ф.* Максимы. *Лабрюйер Ж.* Характеры, или Нравы нынешнего века. *Сент-Эврмон Ш.* Избранные беседы... / Пер. М. С. Неклюдовой, Ю. Б. Корнеева, Э. Л. Линецкой. М., 2004.
- Морозов 1960 — Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.) / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. Л., 1960.
- Морозов 1965 — *Морозов А.* Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2.
- Морозов 1974 — *Морозов А.* Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № 1.
- Морозов 1986 — М. В. Ломоносов. Избранные произведения / Вступ. ст., сост. и примеч. А. А. Морозова. Л., 1986.
- Морозова 1990 — *Морозова Г. В.* Оды Горация в русских переложениях XVIII в. (Часть I) // Жанр, стиль, метод: Сб. науч. трудов. Алма-Ата, 1990.

- Муравьев 1967 — *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967.
- Неустроев 1874 — *Неустроев А. Н.* Историческое розыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703–1802 гг. СПб., 1874.
- Неустроев 1898/1963 — *Неустроев А. Н.* Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703–1802 гг. и к «Историческому розысканию» о них. СПб., 1898. (Репринт: Kraus Slavonic Reference Series. Ser. 2. Vol. 4. Vaduz, 1963).
- Новиков 1951 — *Новиков Н. И.* Избранные сочинения. М.; Л., 1951.
- Обстоятельное описание — Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия... и освященнейшаго коронования... императрицы Екатерины Вторья... еже происходило вшествие 13, коронование 22 Сентября, 1762 года // Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1762 года, за перьвый год царствования Императрицы Екатерины Второй с 1 Августа 1762 года [СПб., 185<?>].
- Окунь 1939 — *Окунь С. Б.* Российско-американская компания. М.; Л., 1939.
- Оришин 1959 — Хрестоматия критических материалов по русской литературе XVIII века / Под ред. А. Д. Оришина. Львов, 1959.
- Осповат 2002а — *Осповат К. А.* К литературной позиции Ломоносова // Девятые Тыняновские чтения. М., 2002.
- Осповат 2002б — *Осповат К.* Еще раз о поэтологических оксюморонах Тредиаковского // Русская филология. 13. Тарту, 2002.
- Осповат 2004 — *Осповат К.* «Sublime misanthrope»: Ломоносов в 1760–1761 гг. // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.
- Осповат 2007 — *Осповат К.* Сумароков-литератор в социальном контексте 1740 — начала 1760-х гг. // Eighteenth-

- Century Russia: Society, Culture, Economy. Papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia. Münster, 2007.
- Пяегирическая литература 1979 — Панегирическая литература петровского времени. М., 1979. [Русская старопечатная литература (XVI — первая четверть XVIII в.)].
- Пяченко 1973 — *Пяченко А. М.* Русская стихотворная культура XVIII века. Л., 1973.
- Пекарский 1866 — *Пекарский П.* Дополнительные известия для биографии Ломоносова // Записки Имп. Акад. наук. Т. VIII. Кн. II. СПб., 1866. (Прил. № 7).
- Пекарский 1870–1873 — *Пекарский П. П.* История Имп. Акад. наук в Петербурге. Т. I–II. СПб., 1870–1873.
- Пеков 1989 — *Песков А. М.* Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. М., 1989.
- Пер Великий 1950 — Письма и бумаги Петра Великого. М., 1950. Т. 9. Вып. 1.
- Перов 1811 — *Петров В.* Сочинения. Ч. I. СПб., 1811.
- Пиский 1981 — *Пинский Л.* Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1981.
- Письма 1980 — Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980.
- Плтон 1996 — *Платон* (Левшин, митрополит Московский). «Из глубины возвах к Тебе, Господи...»: Автобиография, избранные проповеди, письма преосвященного Платона, митрополита Московского. М., 1996. (Богословское творчество русских святителей).
- Плетнева 1987 — *Плетнева А. А.* Из истории формирования нормы русского литературного языка XVIII века (На материале текстов В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова). М., 1987. (МГУ. Дипломная работа).
- Плужников, Симонов 1990 — *Плужников В. И., Симонов Р. А.* Гороскоп Петра I // Тр. Отд. древнерусской литературы. Т. 43. Л., 1990.

- Погосян 1997 — *Погосян Е.* Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997.
- Порошин 1844 — *Порошин С.* Записки, служащая к истории Его Имп. высочества... Великаго Князя Павла Петровича... СПб., 1844.
- Поэты 1972 — *Поэты XVIII века: В 2 т. Л., 1972.*
- Прыжов 1914 — *Прыжов И. Г.* История кабаков в России в связи с историей русского народа. [2-е изд. Казань, 1914].
- ПСЗ — Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года. Т. I–XLV. [СПб.], 1830.
- ПСРЛ — Полное собрание русских летописей. Т. 10. СПб., 1885.
- Пумпянский 1935 — *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век: [Сб. 1]. М.; Л., 1935.
- Пумпянский 1937 — *Пумпянский Л. В.* Третьяковская и немецкая школа разума // Западный сб. М.; Л., 1937. Вып. 1.
- Пумпянский 1939 — *Пумпянский Л. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4–5.
- Пумпянский 1983а — *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова) // Контекст 1982. М., 1983.
- Пумпянский 1983б — *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век: Сб. 14. Л., 1983.
- Пумпянский 2000 — *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пушкин 1977–1979 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977–1979.
- Пушкин 1994 — *Пушкин А. С.* Стихотворения лицейских лет. СПб., 1994.
- Рак 1999 — *Рак В. Д.* Эмин и Вольтер // XVIII век: Сб. 21. СПб., 1999.

- Резанов 1904 — *Резанов В. И.* Рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова // Известия Отд. русского языка и словесности Имп. Акад. наук. 1904. Т. 9. Кн. 3.
- Резанов 1913 — *Резанов В. И.* К вопросу о старинной драме (Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам) // Известия Отд. русского языка и словесности Имп. Акад. наук. 1913. Т. 18. № 1.
- Робинсон 1989 — Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. / Под ред. А. Н. Робинсона. М., 1989.
- Руссо 1760 — Ода господина Руссо Fortune <...>, переведенная г. Сумароковым и г. Ломоносовым... // Полезное увеселение. [1760].
- Рязанцев 1997 — *Рязанцев И. В.* Екатерина II в зеркале античной мифологии // Русская культура последней трети XVIII века — времени Екатерины Второй. М., 1997.
- Сб. ИРИО 1872 — Сб. Имп. Русского исторического общества. Т. X. СПб., 1872.
- Светов 1773 — *Светов В. П.* Опыт нового российского правописания, утвержденный на правилах Российской Грамматики и на лучших примерах российских писателей. СПб., 1773.
- Свиясов 1996 — *Свиясов Е. В.* Пронаминация как вид метонимии (на материале античных антропонимов) // Россия / Запад / Восток: Встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. СПб., 1996.
- Семенников 1914 — *Семенников В. П.* Материалы для истории русской литературы и словаря писателей эпохи Екатерины II. СПб., 1914.
- Серман 1966 — *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
- Серман 1983 — *Серман И.* Ломоносов и Буало (проблема литературной ориентации) // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1983. Vol. XXIV (4).

- Серман 2004 — *Серман И. З.* Третьяковский и французские критики 1720-х годов // В. К. Третьяковский: К 300-летию со дня рождения. СПб., 2004.
- Симеон 1953 — *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения. М.; Л., 1953. (Лит. памятники).
- СКРК 1963–1967 — Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века: 1725–1800: В 5 т. М., 1963–1967.
- СКРК 1975 — Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, 1725–1800: Доп., разыскиваемые издания, уточнения. М., 1975.
- Смилянская 1996 — *Смилянская И. М.* Русско-арабские связи в контексте политики Екатерины II в Средиземноморье // Арабский мир в конце XX века: Материалы I-й конференции арабистов Ин-та востоковедения РАН. М., 1996.
- Смолярова 2000 — *Смолярова Т. И.* Обращение к Пиндару в русской и французской одической традиции XVII–XVIII веков: Автореф. дис. ... канд. филологических наук. М., 2000.
- Сокращенная повесть 1778 — Сокращенная повесть о жизни и писаниях господина статского действит. советника и Святыя Анны кавалера, Александра Петровича Сумарокова // Санктпетербургский вестник. 1778. Ч. I.
- Соловьев 1861 — *Соловьев С. М.* Рассказы из русской истории XVIII века: 1767 год // Русский вестник. 1861. Т. 35.
- Соловьев 1962–1965 — *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Кн. I–XV. М., 1962–1965.
- Соловьев 1988–2000 — *Соловьев С. М.* Сочинения в 18 кн. Кн. I–XXIII. М., 1988–2000.
- Сомов 2002 — *Сомов В. А.* Круг чтения петербургского общества в начале 1760-х годов (из истории библиотеки графа А. С. Строганова) // XVIII век: Сб. 22. СПб., 2002.
- СРП — Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2. СПб., 1999.

- Старикова 2003 — Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: 1741–1750 / Сост. Л. М. Стариковой. М., 2003.
- Старобинский 2002 — *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002.
- Стенник 1996 — *Стенник Ю. В.* Сумароков — историк // XVIII век: Сб. 20. СПб., 1996.
- Степанов 1978 — *Степанов В. П.* Забытые стихотворения Ломоносова и Сумарокова // Русская литература. 1978. № 2.
- Степанов 1983 — *Степанов В. П.* К вопросу о репутации литературы в середине XVIII в. // XVIII век: Сб. 14. Л., 1983.
- Сумароков 1739 — *Сумароков А. П.* Ея Императорскому Величеству Всемилостивейшей Государыне Императрице Анне Иоанновне Самодержице Всероссийской поздравительная ода в первый день Нового года 1740, от Кадетского корпуса сочиненная чрез Александра Сумарокова. [СПб., 1739?].
- Сумароков 1748 — Две епistolы, Александра Сумарокова. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве. СПб., 1748.
- Сумароков 1755а — *Сумароков А. П.* Ода на Государя Императора Петра Великого // Ежемесячные сочинения. 1755. № 3.
- Сумароков 1755б — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству в день Ея высочайшаго рождения, торжествуемаго 1755 года Декабря 18 дня // Ежемесячные сочинения. 1755. № 12.
- Сумароков 1758а — *Сумароков А. П.* Ода: «Великая Императрица...» // Ежемесячные сочинения. 1758. № 7.
- Сумароков 1758б — *Сумароков А. П.* Ода: «Ищи избранных слов союза...» // Ежемесячные сочинения. 1758. № 11.
- Сумароков 1759а — *Сумароков А. П.* Елегии: «Лишась, дражайшая, мне, взора твоево...»; «На долго разлучен с тобою дарагая...» // Трудолюбивая пчела. 1759. № 2.

- Сумароков 1759б — *Сумароков А. П.* Елегия: На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной // Трудлюбивая пчела. 1759. № 3.
- Сумароков 1759в — *Сумароков А. П.* Елегия: «Престанешь ли моей доукой услаждаться?...» // Трудлюбивая пчела. 1759. № 7.
- Сумароков 1759г — *Сумароков А. П.* Елегии: «Чего ты мне еще зло время не наслало!...»; «Уже ушли от нас играние и сме- хи...»; «Терпи моя душа, терпи различны муки...»; «Я чаял, что свои я узы разрешил...» // Трудлюбивая пчела. 1759. № 8.
- Сумароков 1759д — *Сумароков А. П.* Елегии: «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...»; «Другим печальный стих рождает стихотворство...»; «Ты только для тово любовь уничтожаешь...» // Трудлюбивая пчела. 1759. № 9.
- Сумароков 1759е — *Сумароков А. П.* Ода: «Не брег ли вижу Илиона...» // Трудлюбивая пчела. 1759. № 10.
- Сумароков 1759ж — *Сумароков А. П.* Российский Вифлеем // Трудлюбивая пчела. 1759. № 4.
- Сумароков 1760а — *Сумароков А. П.* Вывеска и Песенка // Праздное время в пользу употребленное. 1760. № 10.
- Сумароков 1760б — *Сумароков А. П.* Елегия, и Стихи сухопут- наго кадетскаго корпуса, хирургу Вольфу // Праздное время в пользу употребленное. 1760. № 8.
- Сумароков 1762а — *Сумароков А. П.* Ода Его Императорскому Величеству Государю Петру Феодоровичу Императору Всея России в день возшествия Его на всероссийский им- ператорский престол Декабря 25 дня 1761. СПб., [1762].
- Сумароков 1762б — *Сумароков А. П.* Ода на погребение Ея Императорскаго Величества блаженныя и вечнодостояныя памяти Государыни Елисаветы Петровны. СПб., 1762.
- Сумароков 1762в — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императ- рице и Самодержице всероссийской Избавительнице рос- сийскаго народа на день возшествия Ея на всероссийский

императорский престол Июня 28 дня 1762 года. СПб., [1762].

- Сумароков 1762г — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1762 года. СПб., [1762].
- Сумароков 1762д — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на 1763 год Января 1 дня. СПб., [1762].
- Сумароков 1763а — *Сумароков А. П.* Дифирамв Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1763 года. СПб., [1763].
- Сумароков 1763б — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день коронования Ея Сентября 22 дня 1763 года. СПб., [1763].
- Сумароков 1763в — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на 1764 год Января 1 дня. СПб., [1763].
- Сумароков 1764 — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день рождения Ея Апреля 21 дня 1764 года. СПб., [1764].
- Сумароков 1766а — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день коронования Ея Сентября 22 дня 1766 года. СПб., [1766].
- Сумароков 1766б — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1766 года. СПб., [1766].

- Сумароков 1766в — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на 1767 год Января 1 дня. СПб., [1766].
- Сумароков 1767 — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день рождения Ея Апреля 21 дня 1767 года. СПб., [1767].
- Сумароков 1768а — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день рождения Ея Апреля 21 дня 1768 года. СПб., [1768].
- Сумароков 1768б — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день возшествия Ея на всероссийский престол Июня 28 дня 1768 года. СПб., [1768].
- Сумароков 1768в — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1768 года. [СПб., 1768].
- Сумароков 1768г — *Сумароков А. П.* Первый и главный стрелецкий бунт бывший в Москве в 1682 году в месяце маии. [СПб. ], 1768.
- Сумароков 1769а — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на взятие Хотина и на покорение Молдавии. СПб., [1769].
- Сумароков 1769б — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день тезоименитства Ея Ноября 24 дня 1769 года. СПб., [1769].
- Сумароков 1769в — *Сумароков А. П.* Разныя стихотворения. СПб., 1769.

- Сумароков 1770 — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день коронации Ея Сентября 22 дня 1770 года. СПб., [1770].
- Сумароков 1771 — *Сумароков А. П.* Ода Его Императорскому Высочеству Государю Цесаревичу и Великому Князю Павлу Петровичу в день Его тезоименитства Июня 29 числа 1771 года. СПб., [1771].
- Сумароков 1772 — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на день возшествия Ея на всероссийский престол Июня 28 дня 1772 года. СПб., [1772].
- Сумароков 1773 — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Высочеству Государыне Великой Княгине Наталии Алексеевне. СПб., 1773.
- Сумароков 1774а — *Сумароков А. П.* Еклоги. СПб., 1774.
- Сумароков 1774б — *Сумароков А. П.* Елегии любовныя. СПб., 1774.
- Сумароков 1774в — [*Сумароков А. П.*] На стрельцов. [СПб., 1774].
- Сумароков 1774г — Наставление хотящим быти писателями от Александра Сумарокова. СПб., 1774.
- Сумароков 1774д — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне Императрице и Самодержице всероссийской на перьвый день 1774 года. СПб., 1774.
- Сумароков 1774е — *Сумароков А. П.* Ода Его Императорскому Высочеству Государю Павлу Петровичу Цесаревичу и Великому Князю наследнику российского престола на перьвый день 1774 года. СПб., 1774.
- Сумароков 1774ж — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Высочеству Государыне Наталии Алексеевне Великой Княгине супруге наследника российского престола на перьвый день 1774 года. СПб., 1774.

- Сумароков 1774з — *Сумароков А. П.* Ода Ея Императорскому Величеству Великой Государыне Екатерине Алексеевне на заключение мира с Портою Отоманскою. СПб., [1774].
- Сумароков 1774и — *Сумароков А. П.* Оды торжественныя. СПб., 1774.
- Сумароков 1774к — *Сумароков А. П.* Мадригалы. СПб., 1774.
- Сумароков 1774л — *Московская летопись. Сочинение Александра Сумарокова.* СПб., 1774.
- Сумароков 1774м — *Сумароков А. П.* Стихотворения духовныя. СПб., 1774.
- Сумароков 1781–1782 — *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе... Собраны и изданы... Николаем Новиковым. Ч. I–X. М., 1781–1782.
- Сумароков 1787 — *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе... 2-е изд. Ч. I–X. М., 1787.
- Сумароков 1935 — *Сумароков А. П.* Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова. [Л.], 1935. (БП).
- Сумароков 1957 — *Сумароков А. П.* Избранные произведения / Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1957. (БП).
- Сумароков 2002 — Александр Петрович Сумароков. Жизнь и творчество. Сб. статей и материалов / Сост. Е. П. Метиславская. М., 2002.
- Тарановский 1953 — *Тарановски К. Ф.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
- Тарановский 1966 — *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова) // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры (XVIII век: Сб. 7). М.; Л., 1966.
- Тарановский, Прохоров 1982 — *Тарановский К. Ф., Прохоров А. В.* К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII в.: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков // *Russian Literature.* 1982. Vol. XII.

- Тонкова 1935 — *Тонкова Р. М.* Из материалов архива Акад. наук по литературе и журналистике XVIII в. (А. П. Сумароков и Канцелярия Акад. наук в 1762 году) // XVIII век: [Сб. 1]. М.; Л., 1935.
- Тредиаковский 1730 — [Тальман П.]. Езда в остров любви. Переведена с французского на русской чрез студента Василья Тредиаковского. СПб., 1730.
- Тредиаковский 1734 — *Тредиаковский В.* Ода торжественная о здаче города Гданска. СПб., 1734.
- Тредиаковский 1735 — *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735.
- Тредиаковский 1748 — *Тредиаковский В. К.* Разговор между Чужестранным человеком и Российским об ортографии старинной и новой... СПб., 1748.
- Тредиаковский 1752 — *Тредиаковский В.* Сочинения и переводы как стихами так и прозою... Т. I—II. СПб., 1752.
- Тредиаковский 1849 — Полное собрание сочинений русских авторов. Сочинения Тредьяковского. Т. I—III. СПб., 1849.
- Тредиаковский 1935 — *Тредиаковский В. К.* Стихотворения / Под. ред. А. С. Орлова. Л., 1935. (БП).
- Тредиаковский 1963 — *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения / Под. ред. Л. И. Тимофеева. М.; Л., 1963. (БП).
- Тредиаковский 1989 — *Trediakovskij V. K.* Psalter 1753. Erstausgabe. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1989.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Уляницкий 1883 — *Уляницкий В. А.* Дарданеллы, Босфор и Черное море в XVIII в. М., 1883.
- Успенский 1984 — *Успенский Б. А.* К истории одной эпиграммы Тредиаковского (Эпизод языковой полемики середины XVIII в.) // Russian Linguistics. 1984. Vol. VIII. № 2.
- Успенский 1985 — *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX в. М., 1985.

- Устрялов 1858 — *Устрялов Н. Г.* История царствования Петра Великого. Т. I: Господство Царевны Софии. СПб., 1858.
- Флоренский 1914 — *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. М., 1914.
- Фризман 1973 — *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.
- Фризман 1991 — Русская элегия XVIII — начала XX века / Сост., подгот. текста и примеч. Л. Г. Фризмана. Л., 1991. (БП).
- Хемницер 1963 — *Хемницер И. И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1963.
- Херасков 1762 — *Херасков М. М.* Новые оды. М., 1762.
- Херасков 1763 — *Херасков М. М.* Песенка; Ответ на песенку // Свободные часы. 1763. № 4.
- Херасков 1961 — *Херасков М. М.* Избранные произведения. Л., 1961. (БП).
- Хмыров 1897 — *Хмыров М.* Александр Петрович Сумароков // Русская поэзия: Собрание произведений русских поэтов. Т. I: XVIII век. Эпоха классицизма / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1897.
- Хмыров 1912 — *Хмыров М.* Очерки жизни Сумарокова в связи с его литературной деятельностью // Александр Петрович Сумароков: Сб. историко-литературных статей. 2-е изд. М., 1912.
- Черная 1989 — *Черная Л. А.* От идеи «служения государю» к идее «служения отечеству» в русской общественной мысли второй половины XVII — начала XVIII в. // Общественная мысль: исследования и публикации. Вып. 1. М., 1989.
- Чернов 1935 — *Чернов С. Н.* М. В. Ломоносов в одах 1762 г. // XVIII век: [Сб. 1]. М.; Л., 1935.
- Чернышев 1970 — *Чернышев В. И.* Заметки о языке басен и сказок В. И. Майкова // Чернышев В. И. Избранные труды. Т. 2. М., 1970.

- Чтения 1858 — Чтения в Обществе истории и древностей российских. Т. I. 1858.
- Шишкин 1982 — *Шишкин А. Б.* К истории работы В. К. Тредиаковского над «Сочинениями» (Неизданные материалы) // Русская литература. 1982. № 2.
- Элиас 2001 — *Элиас Н.* О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Т. I—II. М.; СПб., 2001.
- Элиас 2002 — *Элиас Н.* Придворное общество. М., 2002.
- Эмин 1769 — *Эмин Ф.* Адская почта. 1769.
- Языков 1885 — *Языков Д. Д.* Новые материалы для биографии А. П. Сумарокова // Исторический вестник. 1885. № 5.
- Achinger 1970 — *Achinger G.* Die französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730—1780). Berlin; Zürich, 1970.
- Alexander 1980 — *Alexander J.* Bubonic Plague in Early Modern Russia: Public Health and Urban Disaster. Baltimore; L., 1980.
- Alexander 1989 — *Alexander J.* Catherine the Great: Life and Legend. N. Y., 1989.
- Anderson 1986 — *Anderson W. S.* The Theory and Practice of Poetic Arrangement from Vergil to Ovid // Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections. Chapel Hill, 1986.
- Baehr 1979 — *Baehr S. L.* «Fortuna redux»: The Iconography of Happiness in Eighteenth-Century Russian Courtly Spectacles // Great Britain and Russia in the Eighteenth Century: Contacts and Comparisons. Newtonville, MA, 1979.
- Baehr 1988 — *Baehr S. L.* The «Political Icon» in Seventeenth- and Eighteenth-Century Russia // Russian Literature Triquarterly. 1988. № 21.

- Baehr 1991 — *Baehr S. L.* The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford, 1991.
- Bengesco 1882–1890 — Voltaire. Bibliographie de ses œuvres / Ed. G. Bengesco. 4 vol. P., 1882–1890.
- Bernis 1767 — *B<ernis>*. Œuvres complètes. L., 1767. T. 1.
- Boileau 1857 — *Boileau* [Nicolas]. Œuvres complètes. P., 1857.
- Boileau 1966 — *Boileau* [Nicolas]. Œuvres complètes. P., 1966.
- Brody 1958 — *Brody J.* Boileau and Longinus. Genève, 1958.
- Busch 1964 — *Busch W.* Horaz in Russland: Studien und Materialien. München, 1964. (Forum Slavicum. Bd 2).
- Cameron 1968 — *Cameron A.* The First Edition of Ovid's Amores // Classical Quarterly. 1968. Vol. 18. № 2.
- Caput 1972–1975 — *Caput J.-P.* La langue française. Histoire d'une institution. T. I: 842–1715; T. II: 1715–1974. P., 1972–1975.
- Catalogue 1939 — Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale: 1897–1981. 231 vol. T. LXXXVII, CLVII. P., 1939.
- Charmand 1898 — *Charmand H.* L'Invention de L'Ode et Le Différend de Ronsard et Du Bellay (Contribution à l'histoire de la Pléiade) // Revue d'Histoire littéraire de la France. 1898. T. 6.
- Cioranescu 1965–1966 — *Cioranescu A.* Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle. 3 vol. P., 1965–1966.
- Classical World 1988 — Classical World. 1988. Vol. 81. № 5. [Спец. выпуск, посвященный Катуллу].
- Curtius 1973 — *Curtius E. R.* European Literature and the Latin Middle Ages. Princeton, 1973.
- Day 1938 — *Day A. A.* The Origins of the Latin Love Elegy. Oxford, 1938.
- De La Motte 1709 — *De La Motte.* Odes... P., 1709.
- Dettmer 1983 — *Dettmer H.* Horace: A Study in Structure. Hildesheim, 1983. (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien, Bd 12).

- Dettmer 1988 — *Dettmer H.* Design in the Catullan Corpus: A Preliminary Study // *Classical World*. 1988. Vol. 81. № 5.
- Dukes 1967 — *Dukes P.* Catherine the Great and the Russian Nobility: A Study Based on the Materials of the Legislative Commission of 1767. L., 1967.
- Faure 1760 — [*Faure*]. Discours sur le progrès des beaux arts en Russie. SPb., 1760.
- Fenoaltea 1990 — *Fenoaltea D.* Du palais au jardin: l'architecture des Odes de Ronsard (Études ronsardiennes. Vol. 3; Travaux d'humanisme et Renaissance. № 241). Genève, 1990.
- Fenoaltea 1991 — *Fenoaltea D.* A Poetic Monument: Arrangement in Book I of Ronsard's 1550 Odes // *The Ladder of High Designs: Structure and Interpretation of the French Lyric Sequence* / Ed. D. Fenoaltea, D. L. Rubin. Charlottesville, 1991.
- Fenoaltea, Rubin 1991 — *The Ladder of High Designs: Structure and Interpretation of the French Lyric Sequence* / Ed. D. Fenoaltea, D. L. Rubin. Charlottesville, 1991.
- Fraistat 1985 — *Fraistat N.* The Poem and the Book: Interpreting Collections of Romantic Poetry. Chapel Hill, 1985.
- Fraistat 1986 — *Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections* / Ed. N. Fraistat. Chapel Hill, 1986.
- Fukui 1964 — *Fukui Y.* Raffinement précieux dans la poésie française du XVIIe siècle. P., 1964.
- Gleason 1976 — *Gleason W.* Sumarokov's Political Ideals: A Reappraisal of His Role as a Critic of Catherine II's Policies // *Canadian Slavic Papers*. 1976. Vol. 18. № 4.
- Gottsched 1973 — *Gottsched J. Ch.* Ausgewählte Werke. Bd VI. T. 1–2. Berlin; N. Y., 1973.
- Grubbs 1941 — *Grubbs H. A.* Jean-Baptiste Rousseau: His Life and Works. Princeton, 1941.
- Hippisley 1985 — *Hippisley A.* The Poetic Style of Simeon Polotsky. Birmingham, 1985. (Birmingham Slavonic Monographs. № 16).

- Hüttl-Folter 1996 — *Hüttl-Folter G.* Syntaktische Studien zur neueren russischen Literatursprache: Die frühen Übersetzungen aus dem Französischen. Wien; Köln; Weimar, 1996.
- Irigoin 1952 — *Irigoin J.* Histoire du texte de Pindar. P., 1952.
- Kemball 1981 — *Kemball R. A. P.* Sumarokov — a Master of Metrics // Colloquium Slavicum Basiliense. Gedenkschrift für H. Schroeder. Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas, 1981.
- Klein 1988 — *Klein J.* Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus. Wiesbaden, 1988. (Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Slavistische Veröffentlichungen. Bd 67).
- Klein 1990 — *Klein J.* Sumarokov und Boileau. Die Epistel «Über die Verskunst» in ihrem Verhältnis zur «Art poétique»: Kontextwechsel als Kategorie der vergleichenden Literaturwissenschaft // Zeitschrift für slavische Philologie. 1990. Bd 50. Heft 2.
- Klein, Živov 1987 — *Klein J., Živov V.* Zur Problematik und Spezifik des russischen Klassizismus: die Oden des Vasilij Majkov // Zeitschrift für slavische Philologie. 1987. Bd 47. Heft 2.
- Kroll 1924 — *Kroll W.* Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Stuttgart, 1924.
- Kroneberg 1972 — *Kroneberg B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie. Wiesbaden, 1972. (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe III. Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik. Bd 20).
- La Bryère 1984 — *La Bryère.* Œuvres complètes. [P. ], 1984.
- Lachevre 1901–1905 — *Lachevre F.* Bibliographie de recueils collectifs de poésie. 4 vol. P., 1901–1905.
- Lachmann 1981 — *Lachmann R.* Zur Frage der Wertung poetischer Verfahren (am Beispiel einer Lomonosov-Ode) // Colloquium Slavicum Basiliense. Gedenkschrift für H. Schroeder. Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas, 1981.

- Lami 1737 — *Lami B.* La rhétorique, ou L'art de parler. 6-ème éd. La Haye, 1737.
- Lauer 1975 — *Lauer R.* Gedichtform zwischen Schema und Verfall: Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München, 1975.
- Leach 1978 — *Leach E. W.* Vergil, Horace, Tibullus: Three Collections of Ten // *Ramus*. 1978. Vol. 7. № 2.
- Leach 1980 — *Leach E. W.* Poetics and Poetic Design in Tibullus' First Poetic Book // *Arethusa*. 1980. Vol. 13. № 1.
- Lehmann 1966a — *Lehmann U.* Der Gottschedkreis und die Moskauer und Petersburger Aufklärung // *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Berlin, 1966.
- Lehmann 1966b — *Lehmann U.* Der Gottschedkreis und Russland: Deutsche-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin, 1966.
- Leonard 1993 — *Leonard C.* Reform and Regicide: The Reign of Peter III of Russia. Bloomington, 1993.
- Levitsky 1985 — *Levitsky A. M. V. Lomonosov's Psalms of 1751 as an Encoded Syllogistic Medium (With Additional Comments on the Ordering of Psalms by Sumarokov and Derzhavin) // Byzantine Studies. Etudes Byzantines*. 1981, 1984, 1985. Vol. 8, 11, 12.
- Levitsky 1995 — *Levitsky A.* Mikhail Matveevich Kheraskov // *Early Modern Russian Writers, Late Seventeenth and Eighteenth Centuries: Dictionary of Literary Biography*. Vol. 150 / Ed. M. C. Levitt. Detroit; Washington, D.C.; L., 1995.
- Levitt 1994 — *Levitt M. C.* Sumarokov's Russianized «Hamlet»: Texts and Contexts // *The Slavic and East European Journal*. 1994. Vol. 38. № 2.
- Levitt 1996 — *Levitt M.* Was Sumarokov a Lockean Sensualist? On Locke's Reception in 18<sup>th</sup> Century Russia // *A Window on Russia: Papers from the V International Conference*

- of the Study Group on Eighteenth-Century Russia (Gargano, 1994). Roma, 1996.
- Littlewood 1970 — *Littlewood R. J.* The Symbolic Structure of Tibullus, Book I // *Latomus*. 1970. T. 29. Fasc. 3.
- Longepierre 2000 — *Longepierre*. Médée... Suivie du Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine... P., 2000.
- Luck 1959 — *Luck G.* The Latin Love Elegy. N. Y., 1959.
- Madariaga 1981 — *Madariaga I. de.* Russia in the Age of Catherine the Great. New Haven, 1981.
- Madariaga 1993 — *Madariaga I. de.* [Рецензия на кн. А. Б. Каменского «Под сению Екатерины»] // Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter. 1993. № 21.
- Maddison 1960 — *Maddison C.* Apollo and the Nine: A History of the Ode. L., 1960.
- Magne 1908 — *Magne E.* Madame de la Suze (Henriette de Coligny) et la Société précieuse. P., 1908.
- Magne 1929 — *Magne E.* Bibliographie générale des œuvres de Nicolas Boileau-Despreaux et de Gilles et Jacques Boileau. 2 vol. P., 1929.
- Malherbe 1936 — *Malherbe F.* Les poésies de M. de Malherbe. Vol. 1. P., 1936.
- Martel 1933 — *Martel A.* Michel Lomonosov et la langue littéraire russe. P., 1933. (Bibl. de l'Institut française de Léningrad. T. 13).
- McGrew 1992 — *McGrew R. E.* Paul I of Russia: 1754–1801. Oxford, 1992.
- Naves 1967 — *Naves R.* Le goût de Voltaire. Genève, 1967.
- North 1948 — *North H.* The Concept of *Sophrosyne* in Greek Literary Criticism // *Classical Philology*. 1948. Vol. 43.
- Oden 1728 — Oden der deutschen Gesellschaft in Leipzig... Leipzig, 1728.
- Otis 1965 — *Otis T. B.* Propertius' Single Book // *Harvard Studies in Classical Philology*. 1965. Vol. 70.

- Otto 1973 — *Otto G.* Ode, Ekloge und Elegie im 18. Jahrhundert: Zur Theorie und Praxis französischer Lyrik nach Boileau. Frankfurt am Main, 1973.
- Pellisson, Olivet 1858 — *Pellisson P., Olivet P. J.* Histoire de l'Académie française... P., 1858. T. 2.
- Pfeiffer 1968 — *Pfeiffer R.* History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford, 1968.
- Port 1926 — *Port W.* Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit // *Philologus*. 1926. Bd 81. Heft 3, 4.
- Potez 1898 — *Potez H.* L'Élégie en France avant le romantisme (de Parny à Lamartine). P., 1898. (Rpt.: Genève, 1976).
- Putnam 1980 — *Putnam M. C. J.* Propertius' Third Book: Patterns of Cohesion // *Arethusa*. 1980. Vol. 13. № 1.
- Racine 1962 — *Racine L.* Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine // *Racine [J]. Œuvres complètes*. P., 1962.
- Ragsdale 1988 — *Ragsdale H.* Tsar Paul and the Question of Madness: An Essay in History and Psychology. N. Y.; Westport; L., 1988.
- Ransel 1975 — *Ransel D.* The Politics of Catherinian Russia: The Panin Party. New Haven; L., 1975.
- Rapin 1724 — *Rapin R.* Comparaison de Pindare et d'Horace. Amsterdam, 1724.
- Reyffman 1990 — *Reyffman I.* Vasilii Trediakovsky. The Fool of the New Russian Literature. Stanford, 1990.
- Riasanovsky 1985 — *Riasanovsky N. V.* The Image of Peter the Great in Russian History and Thought. Oxford, 1985.
- Rosenthal, Gall 1983 — *Rosenthal M. L., Gall S. M.* The Modern Poetic Sequence: the Genius of Modern Poetry. N. Y., 1983.
- Rousseau 1795 — *Rousseau J.-B.* Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau. Rev. ed. Vol. 1. P., 1795.
- Saint-Evremond 1741 — *Saint-Evremond.* Oeuvres... L., 1741. T. I.
- Santirocco 1980 — *Santirocco M. S.* Horace's Odes and the Ancient Poetry Book // *Artheusa*. 1980. Vol. 13. № 1.

- Santirocco 1986 — *Santirocco M. S.* Unity and Design in Horace's Odes. Chapel Hill, 1986.
- Scheffers 1980 — *Scheffers H.* Höfische Konvention und die Aufklärung. Bonn, 1980.
- Schmidt 1996 — *Schmidt C.* Sozialkontrolle in Moskau: Justiz, Kriminalität und Leibeigenschaft 1649–1785. Stuttgart, 1996. (Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa. Bd 44).
- Schmitz 1993 — *Schmitz T.* Pindar in der französischen Renaissance: Studien zu seiner Rezeption in Philologie, Dichtungstheorie und Dichtung // Hypomenata: Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben. Heft 101. Göttingen, 1993.
- Scudéry 1656 — *Scudéry M. de [Georges].* Alaric, ov Rome Vaincuë. Poëme Heroïque... Par Monsievr de Scvdery... P., 1656.
- Singleton 1949 — *Singleton C. S.* An Essay on the Vita Nuova. Cambridge, 1949.
- Skinner 1988 — *Skinner M. B.* Aesthetic Patterning in Catullus: Textual Structures, Systems of Imagery and Book Arrangements: Introduction // *Classical World*. 1988. Vol. 81. № 5.
- Skutsch 1963 — *Skutsch O.* The Structure of the Propertian Monobiblos // *Classical Philology*. 1963. Vol. 58.
- Sloane 1988 — *Sloane D.* Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. Columbus, Ohio, 1988.
- Starn, Partridge 1992 — *Starn R., Partridge L.* Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300–1600. Berkeley, 1992.
- Stemplinger 1906 — *Stemplinger E.* Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance. Leipzig, 1906.
- Stemplinger 1921 — *Stemplinger E.* Horaz im Urteil der Jahrhunderte. Leipzig, 1921.
- Strosetzki 1978 — *Strosetzki H.* Konversation: Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas, 1978.
- Trubetzkoy 1956 — *Trubetzkoy N. S.* Die russischen Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts. Graz; Köln, 1956.

- Tschizewskij 1960 — *Tschizewskij D.* History of Russian Literature from the Eleventh Century to the End of the Baroque. 's-Gravenhage, 1960.
- Tschizewskij 1970 — *Tschizewskij D.* Das Barock in der russischen Literatur // Slavische Barockliteratur. Bd 1 / Hrsg. D. Tschizewskij. München, 1970. (Forum Slavicum. Bd 23).
- Tschoudy 1754 — *Le Philosophe au Parnasse François, ou le Moraliste Enjoué. Dediées à... Ivan Ivanovitz Chouvallov / [Éd. par Th.-H. Tschoudy].* Amsterdam, 1754.
- Unbegaun 1969 — *Drei russische Grammatiken des 18. Jahrhunderts / Nachdruck der Ausgaben von 1706, 1731 und 1750 mit einer Einleitung von B. O. Unbegaun.* München, 1969. (Slavische Propyläen. Bd 55).
- Vaugelas 1647/1934 — *Vaugelas C. F. de.* Remarques svr la langve françoise vtiles a cevx qvi vevlent bien parler et bien escrire. P., 1647; *Idem.* Remarques sur la langue françoise. Fac-similé de l'éd. originale. Introduction, bibliographie, index par J. Streicher. P., 1934.
- Viëtor 1923 — *Viëtor K.* Geschichte der deutschen Ode. München, 1923.
- Viëtor 1961 — *Viëtor K.* Geschichte der deutschen Ode. Hildesheim, 1961.
- Voltaire 1819–1822 — *Voltaire.* Œuvres complètes. T. I–LXIV. P., 1819–1822.
- Voltaire 1835–1837 — *Voltaire F. M. A.* Œuvres complètes, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire. Vol. I–XII. P., 1835–1837.
- Voltaire 1964 — *Voltaire.* Lettres philosophiques. P., 1964.
- Voltaire 1969 — *Voltaire.* The Complete Works. Vol. 87. Genève; Toronto, 1969.
- Von Geldern 1991 — *Von Geldern J.* The Ode as a Performative Genre // *Slavic Review.* 1991. Vol. 50. № 4.
- Vroon 1995 — *Vroon R.* Simeon Polotsky // *Early Modern Russian Writers, Late Seventeenth and Eighteenth Centuries:*

Dictionary of Literary Biography. Vol. 150 / Ed.  
M. C. Levitt. Detroit; Washington, D.C.; L., 1995.

Vroon 1995–1996 — *Vroon R.* Aleksandr Sumarokov's *Ody torzhevnyye* (Toward a History of the Russian Lyric Sequence in the Eighteenth Century) // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1995–1996. Bd 55. Heft 2.

Vroon 2000 — *Vroon R.* Aleksandr Sumarokov's *Elegii Liubovnyye* and the Development of Verse Narrative in the Eighteenth Century (Toward a History of the Russian Lyric Sequence) // *Slavic Review*. 2000. Vol. 59. № 3.

Worth 1974 — *Worth D. S.* Slavonisms in the Uloženie of 1649 // *Russian Linguistics*. 1974. Vol. I. № 3/4.

Wortman 1995 — *Wortman R. S.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 1: From Peter the Great to the Death of Nicholas I. Princeton, 1995.